Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Facultatea de Compoziţie, Muzicologie, Pedagogie muzicală şi Teatru

Musicologia Mirabilis

- vol. 3 -

Simpozionul Naţional Studenţesc de Muzicologie
ediţia 2007

Editura Artes
2009

Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală şi Teatru

Musicologia Mirabilis

- vol. 3 -

Simpozionul Național Studențesc de Muzicologie
ediția 2007

Editura Artes
2009

Scanned with OKEN Scanner

Coordonatori: **Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică**
Prof. univ. dr. Laura Vasiliu

Redactor-editor: **Diana-Beatrice Andron**

Traduceri parțiale și corectură: **Cristina Maria Misievici**

(c) ARTES
Toate drepturile rezervate.

MUSICOLOGIA MIRABILIS
Simpozionul național studențesc de muzicologie:
ediția 2007

ISSN 2065 - 6793

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Secțiunea TEORIE şi FORMĂ

PRINCIPIUL VARIAȚIONAL. REPERE CONCEPTUALE ŞI ISTORICO-STILISTICE *9*
Diana - Beatrice Andron, Doctorand
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiințific: prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Secțiunea STILISTICĂ – MUZICĂ UNIVERSALĂ

TEXTURI SONORE ŞI FORMĂ ÎN *MADRIGALELE PENTRU 5 VOCI* DE CLAUDIO MONTEVERDI *36*
Mihaela Balan, Anul I, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Laura Vasiliu

SINTAXE TIMBRAL-ORCHESTRALE ÎN *ANTAR* DE RIMSKI-KORSAKOV *43*
Miklós Fekete, Anul II, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

STRUCTURI ALE IMAGINARULUI SONOR ÎN *TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE* DE MODEST MUSSORGSKI *69*
Dana Dăncilă, Anul II, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

O PERSPECTIVĂ PSIHANALITICĂ ASUPRA *KINDERTOTENLIEDER* DE GUSTAV MAHLER *76*
Oana Andreica, Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiințific: prof. univ. dr. Ştefan Angi

ANALIZĂ ŞI INTERPRETĂRI COMPARATE ALE *STUDIULUI-TABLOU, OP. 33, NR. 7* DE SERGHEI RAHMANINOV *81*
Andreea Chiselev, Anul I, Muzicologie
Universitatea Națională de Muzică Bucureşti
Clasa prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

Scanned with OKEN Scanner

OSMOZA DIVERSITĂȚII ÎN CREAȚIA LUI MAURICE RAVEL 87
Atilla Fodor, Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Ştefan Angi

ASPECTE STILISTICE ÎN OPERA *LULU* DE ALBAN BERG 97
Loredana Iaţeşen, Doctorand
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Viorel Munteanu

PERCEPȚIA MUZICII LUI VARÈSE. STUDIU DE CAZ – *ARCANA* 116
Oana Constantinescu, Anul II, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

***RITUEL IN MEMORIAM BRUNO MADERNA* DE PIERRE BOULEZ** 143
Csillà Csakanyi, Anul II, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

ETAPE STILISTICE ÎN CREAȚIA LUI GYÖRGY LIGETI 163
Ruxandra-Ofelia Postelnicu, Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Laura Vasiliu

Secțiunea STILISTICĂ – MUZICĂ ROMÂNEASCĂ

UNITATE ŞI DIVERSITATE STILISTICĂ ÎN *CONCERTUL NR. 1* DE GAVRIIL MUSICESCU 175
Zamfira-Irina Dănilă, Doctorand
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Mihail Cozmei

ASPECTE VARIAȚIONALE ÎN SUITA CLUJEANĂ PENTRU PIAN [MARȚIAN NEGREA, LIVIU COMES, SIGISMUND TODUȚĂ] 187
Iulia Mare, Anul IV, Muzicologie
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

IPOSTAZIEREA CONCEPTULUI DE IRONIE ÎN *SEXTETUL PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT ŞI RECITATOR (AD LIBITUM) „TREI ŞALVIRI"* DE MATEI SOCOR 200
Antoaneta-Ioana Luchian, Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Scanned with OKEN Scanner

***CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ* DE PASCAL BENTOIU** 213
Andreea Grigoropol, Anul II, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. Liliana Gherman

BALADA *MIORIȚA* ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI: SIGISMUND TODUȚĂ, ANATOL VIERU, PAUL CONSTANTINESCU, TUDOR CHIRIAC. CÂTEVA ASPECTE COMPARATIVE 233
Loredana-Elena Marus, Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

IPOSTAZE COMPREHENSIVE ALE TEXTULUI BLAGIAN. LIEDURI PE *MELANCOLIE* DE LUCIAN BLAGA 250
Tatiana Oltean, Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Cornel Țăranu

Secțiunea ESTETICĂ MUZICALĂ

MUZICA ŞI RELIGIA 261
Liliana Bîrnat, Anul III, Muzicologie
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti
Clasa conf. univ. dr. Laura Manolache

HERMAN HESSE – *JOCUL CU MĂRGELE DE STICLĂ*. VIZIONARISM SAU UTOPIE? 265
Mihaela Tarabas, Anul II, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

PROGRAM ŞI PROGRAMATISM ÎN ARTĂ 269
Lucian Ghişa, Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Constantin Rîpă

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Expansiunea continuă a corpusului muzical regenerat semantic prin fiecare „lectură" induce, în mod firesc, o mare diversitate de opțiuni și maniere de abordare a fenomenului sonor.

Volumul de față reunește comunicările prezentate în cadrul celei de-a III-a ediții (2007) a **Simpozionului Național Studențesc *Musicologia Mirabilis***, organizat de Catedra de Compoziție-Muzicologie a Universității de Arte „George Enescu" din Iași, începând cu anul 2003.

Publicat la Editura *Artes* a instituției-gazdă, acest valoros material muzicologic este rezultatul contribuțiilor științifice ale unor studenți, masteranzi și doctoranzi aparținând celor trei prestigioase așezăminte de învățământ artistic din România: **Iași**, **Cluj-Napoca** și **București**.

Direcțiile de cercetare abordate (*Teorie și Formă*, *Stilistică*, *Estetică*) propun investigații de amplitudine ce se disting prin problematică, documentare și metodologie, prin rafinarea surselor bibliografice și substanțialitatea comentariului analitic, reflectând într-o manieră cât se poate de concludentă calitățile de excepție ale tinerei generații de muzicologi.

Scanned with OKEN Scanner

PRINCIPIUL VARIAŢIONAL. REPERE CONCEPTUALE ŞI ISTORICO-STILISTICE

Diana-Beatrice Andron
Doctorand.
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Gheorghe Duţică

Variaţia este un principiu fundamental de compoziţie şi, totodată, un liant conceptual şi fenomenologic între diferitele stiluri muzicale.

Abordarea de la general la particular implică unele precizări în legătură cu o serie de principii generatoare, în fapt, adevărate polarităţi ale fenomenului variaţional.

1. IDENTITATE - DIFERENŢĂ; MODEL - TRANSFORMARE

O primă dualitate generatoare rezidă în binomul **identitate-diferenţă**, respectiv,**model-transformare.**

În sens ontologic, variaţia înseamnă schimbare în raport cu un dat originar. Se înţelege faptul că elementul de referinţă la care se raportează toate schimbările se instituie în calitate de model, cu identitate bine precizată. Toate transformările apărute în raport cu această entitate-matcă angrenează binomul general identitate-diferenţă.

Diferenţa, la rândul ei, implică nuanţe sau grade de comparaţie cu modelul şi vom menţiona, aici, trei dintre cele mai semnificative: similaritatea, analogia şi corespondenţa.

2. ÎNCHIS - DESCHIS; IZOMORF - POLIMORF

Un alt criteriu în cadrul sistematizării pe care o propunem vizează sfera concretului muzical, prin **genul** (şi **forma**) de **variaţiune**.

În cele ce urmează, vom prezenta, din perspectivă tipologică, principalele ipostaze sub care se manifestă fenomenul menţionat.

2.1. Variaţiunea-parte

Este bine cunoscut faptul că genul muzical, aşa cum este înţeles în arealul clasico-romantic, implică structura multipartită a cronologiei globale. Astfel, alături de **forme** fundamentate şi cristalizate în perioada respectivă, precum *liedul*, *rondoul* şi *sonata*, apare, ca parte componentă, şi forma de ***temă cu variaţiuni***.

Importanţa acestui moment de travaliu intens, în spiritul **derivării** continue a materialului muzical dintr-o temă generatoare, se regăseşte în genuri muzicale de mare prestigiu istoric, precum *sonata*, *concertul*, *cvartetul de coarde* şi *simfonia*.

În toate cazurile, prezenţa acestei secţiuni se manifestă ca o reflectare a **necesităţii interioare** de constituire a succesiunii părţilor după principiile dialecticii compoziţionale bazate pe diferite tipuri de opoziţie sau contrast.

Scanned with OKEN Scanner

Rezonanțele neoclasice din muzica secolului XX asigură perpetuarea acestui principiu, deși, componentele de limbaj suferă metamorfoze importante, venite pe filiera serial-dodecafonică și/sau neomodală[1].

2.2. Variațiunea-ciclu

Deschiderea constantă a compozitorilor spre descoperirea unor noi și tot mai complexe modalități de avansare în timp prin metamorfoza unei entități motivice sau tematice expozitive, a generat autonomizarea principiului variațional și circumscrierea lui în forme specifice, care țin de conceptul general al **variațiunii-ciclu**.

Consacrată stilistic în Clasicism, **tema cu variațiuni** este ipostaza care întrunește cel mai bine cerințele tipologiei compoziționale bazate pe raportul **model-transformare**.

În mod gradual, dar cu particularități stilistice personalizate (ce nu lasă loc vreunei ierarhizări valorice, ci doar a unor diferențieri de viziune), tema cu variațiuni va cunoaște tot atâtea trepte de evoluție, prin creația lui Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Identificând nivelurile de bază ale transformării variaționale, vom constata că tema cu variațiuni a compozitorilor clasici este axată prioritar pe relația *înălțime-durată*, respectiv *intonație-ritm*, deși, începând cu Beethoven, asistăm la metamorfoze substanțiale și pe relația triadică: *ritm-metru-tempo*.

Compozitorii romantici vor flexibiliza dimensiunea ritmică, imprimând tot mai frecvent discursului muzical, acel caracter *rubato*.

În muzica secolului XX, principiile de elaborare ale temei cu variațiuni trec prin filtrul inovațiilor de limbaj vizând melodia, armonia, polifonia, triada ritm-metru-tempo și, nu în ultimul rând, timbralitatea.

Impulsul dat, la începutul secolului, de acel *Klangfarbenmelodie* din creația lui Arnold Schönberg, va cunoaște extrapolări semnificative în creația lui Olivier Messiaen, apoi, prin serializare parametrică (experimentată si de Messiaen, de altfel), în muzica lui Stockhausen, Ligeti, Nono, Maderna, Boulez, Dallapiccola.

Cu totul semnificativ, **timbrul** devine *materie-metaforă* în cadrul **spectralismului**[2] contemporan, dezvoltat după anii '70 ai secolului trecut.

---

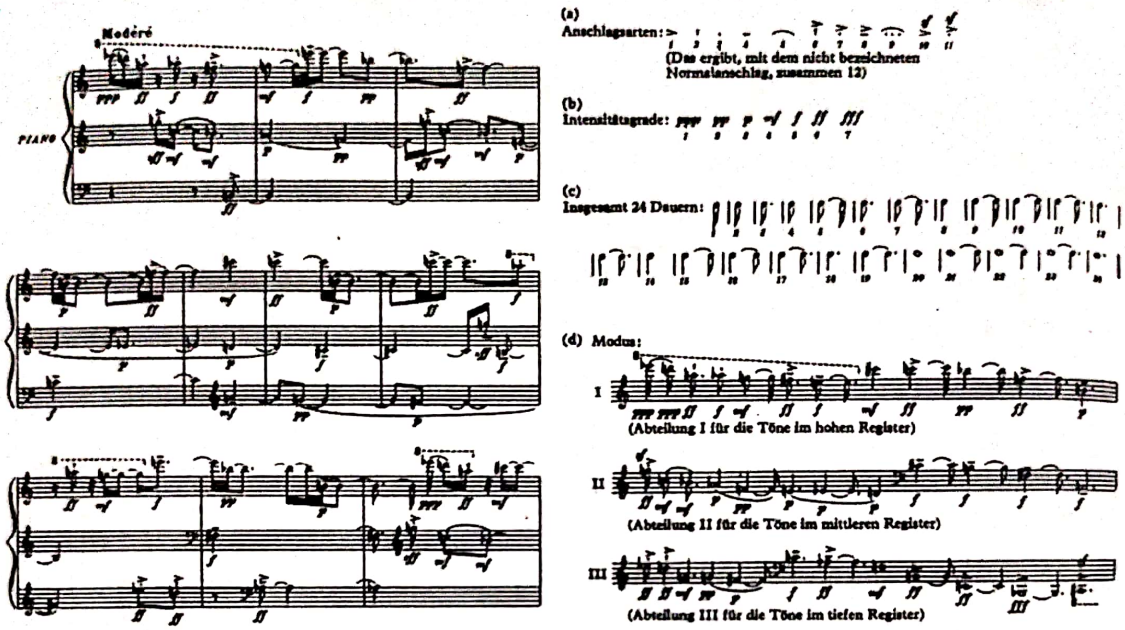
[1] „Universalitatea modurilor va răspunde totdeauna unor necesități conceptuale de reviriment ciclic. «Vocația modurilor este de a reveni pe scenă în momentele de vacuum muzical – susține Anatol Vieru –, atunci când izvoarele seacă și celelalte posibilități sunt parcă stoarse de vlagă; s-ar putea spune că **actualitatea modalismului** (s.n.) este latentă, iar influența lui fosforescentă; modurile pâlpâie mereu, furișându-se în toate sistemele și tehnicile muzicale» (Anatol Vieru – *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Cartea Românească, 1994, p. 61) /.../ Orientarea unui număr tot mai mare de compozitori ai secolului XX spre ceea ce Ștefan Niculescu a numit **«căutarea unei ordini arhetipale»** a reactivat interesul față de marile tradiții muzicale orale de pretutindeni. Revirimentul a beneficiat din plin de consecințele impactului pe care l-a avut folclorul muzical asupra unor personalități de mărimea lui Enescu, Bartók, Stravinski, Janacek, Szymanowski, De Falla și alții, care au demonstrat prin forța creației lor că **modalismul** reprezintă, în ancestralitatea și perenitatea lui, una dintre cele mai fertile deschideri conceptuale și stilistice pentru componistica mondială". Gheorghe Duțică – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, p. 114; 112.

[2] „Muzica spectrală transferă fenomene care se regăsesc în interioritatea sunetului în strategii de compoziție. Orientarea estetică apărută simultan în mai multe culturi europene – în Franța, dar și în România – instituie timbrul ca parametru fundamental care imprimă materialului sonor curgerea în timp. Punctul de referință intonațional al acestui curent estetic este seria de armonice ale unui sunet fundamental. Se preiau o serie de operații utilizate în tehnica electroacustică și se prelucrează metaforic, cu mijloacele instrumentelor acustice, în procesul de compoziție. Muzica spectrală este o muzică a continuității, a transformărilor timbrale, care schimbă atitudinea și față de timpul muzical, respectiv față de percepția acestuia. /.../ Cunoașterea tot mai aprofundată a spectrului sonor și a conexiunilor acestuia cu percepția auditivă a impus în muzicologia modernă o nouă abordare a timbrului orchestral. Pentru înțelegerea fenomenologică s-a propus crearea unei noi noțiuni al cărei conținut să cuprindă atât timbrul – în definiția clasică, legată exclusiv de configurația spectrului –, cât și totalitatea intervalelor melodice și armonice reflectate în percepția timbrului orchestral. «Timbrul Metaforă» este denumirea acestei noțiuni, care sugerează

Scanned with OKEN Scanner

Muzica românească deţine câteva realizări notabile în domeniul muzicii spectrale, îndeosebi prin creaţiile lui Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Iancu Dumitrescu, Doina Rotaru ş.a.

Ex. 1 – Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, pour piano



2.3. Variaţiunile pe *basso ostinato*

Barocul muzical excelează prin rafinamentul figurativ al structurii muzicale, creaţia lui Johann Sebastian Bach fiind cea mai complexă ipostază a retoricii muzicale de acest tip.

Este surprinzător faptul că nivelul de complexitate atins de tehnica variaţională în creaţia bachiană nu ascultă de regulile cronologiei istorice, marcând, la nivelul secolului al XVIII-lea, un moment de apogeu neegalat de perioadele stilistice următoare[3].

Bach dă adevărata măsură a geniului său improvizatoric în *variaţiunile pe basso ostinato*, formele de **ciacconă** şi **passacaglie** reprezentând modele ale genului. Acestora li se alătură celebrele *Goldberg Variationen* pentru pian solo.

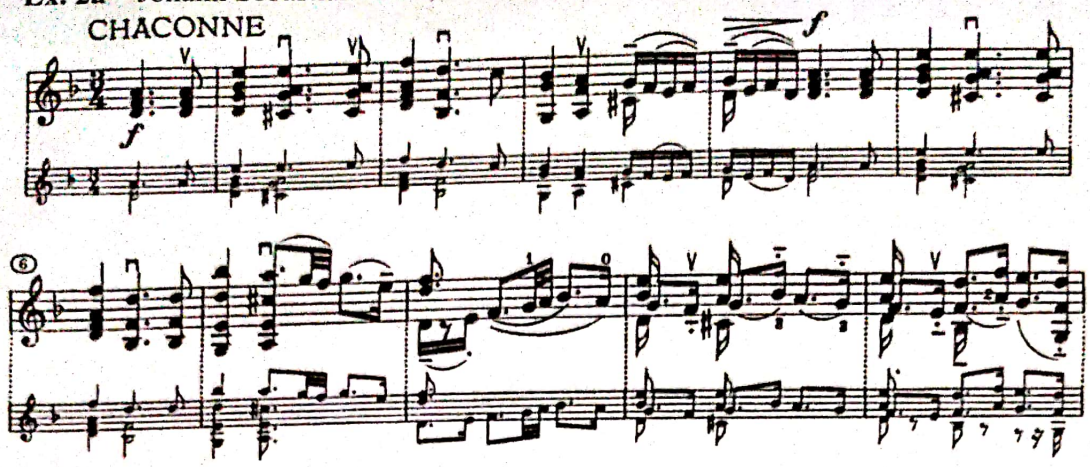
---

modul său de formare, respectiv prin «metaforizare». Acest proces este analog celui din literatură. Generarea cuvintelor noi prin metaforizarea celor vechi este un procedeu lingvistic recunoscut în evoluţia unei limbi. Prin metaforizare, conţinutul unei noţiuni se lărgeşte (de exemplu apariţia cuvântului «suflet» prin metaforizarea cuvântului «suflare», care iniţial se referea exclusiv la respiraţie). Similar acestei evoluţii lingvistice, putem afirma că în prezent asistăm la metaforizarea noţiunii de «timbru»". Livia Teodorescu – Ciocănea – *Timbrul muzical. Strategii de compoziţie*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004, pp. 25-26.

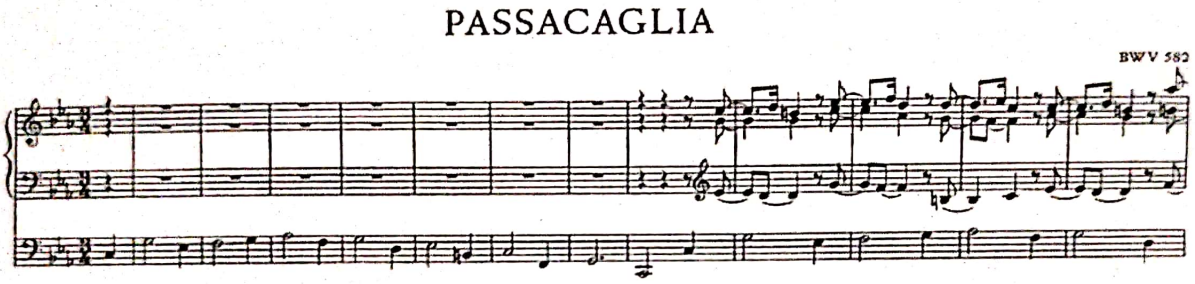
[3] Pornind de la premisele „experimentalismului" polifonic franco-flamand al secolelor XV-XVI, unde apăreau aspecte de transformare prin simetria de oglindă a unor entităţi melodice: inversări, augmentări, comprimări, lărgiri (Josquin de Près, J. Ockeghem, J. Obrecht) şi asimilând tehnica de scriitură a *ricercarului* din muzica de orgă a lui J. Pachelbel şi D. Buxtehude, J. S. Bach va descoperi forma de *fugă*, emblematică pentru sintaxa polifonă – aşa cum clasicii vor fundamenta forma-*sonată*, ca împlinire a sintaxei omofone şi cum, mult mai târziu, în a doua jumătate a secolului XX, compozitorul Ştefan Niculescu va descoperi forma de *sincronie*, adecvată, în opinia sa, sintaxei heterofone.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 2a – Johann Sebastian Bach, *Ciaccona* din *Partita a II-a pentru vioară solo*



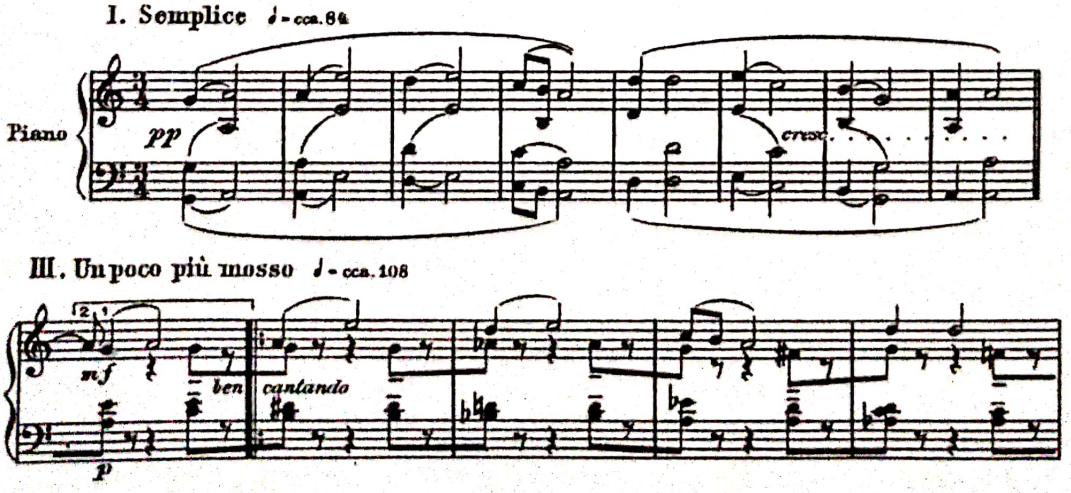
Ex. 2b – Johann Sebastian Bach, *Passacaglia în do minor pentru orgă*



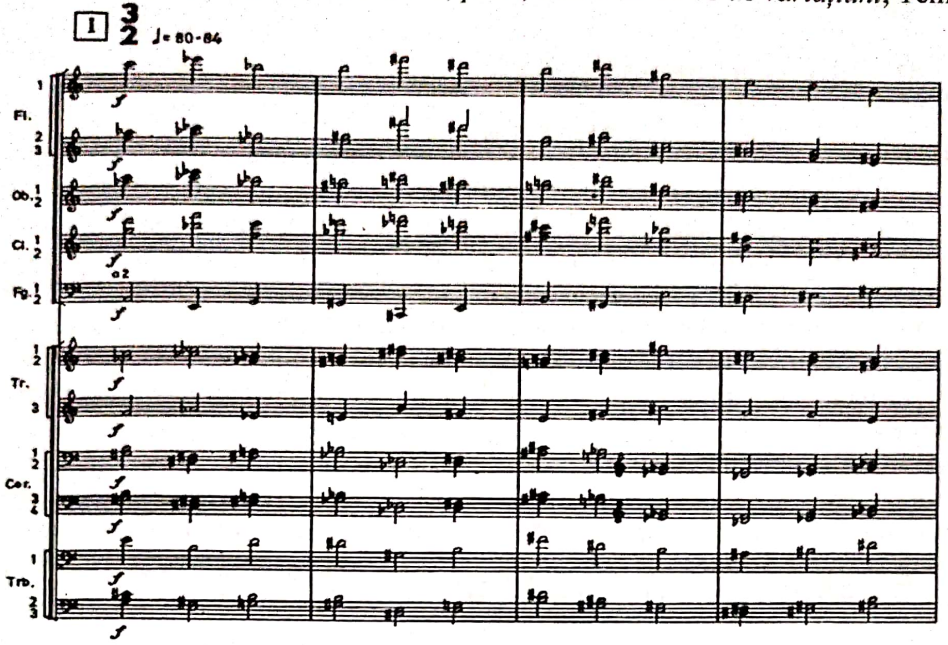
Ne-am referit, practic, la *variațiunea-ciclu de tip polifonic*, așa cum va fi preluată de epocile următoare, îndeosebi de orientarea neoclasică din muzica secolului XX.

Pe lângă unele realizări remarcabile din muzica universală (*Passacaglia pentru orchestră*, op.1, de Anton Webern, de exemplu), creația muzicală românească impune un număr reprezentativ de lucrări, unele dintre ele purtând chiar în titlu trimiterea la genurile muzicale respective: *Ciaccona pentru orgă – 24 Variațiuni pe un fragment armonic de Messiaen* – de Terényi Ede, *Ciaccona cu 48 de variațiuni* din partea a III-a a *Simfoniei a V-a* de Anatol Vieru, *Passacaglia pentru orchestră* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Passacaglia pentru violoncel și orchestră* de Matei Socor, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță ș.a.

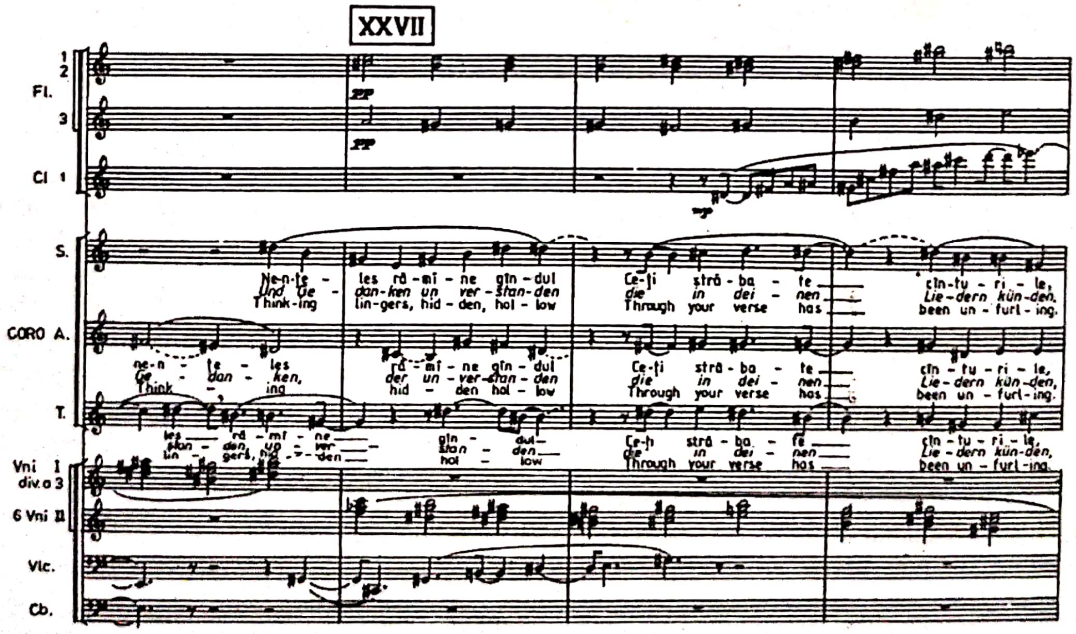
Ex. 3 – Sigismund Toduță, *Passacaglia pentru pian*, Tema și Var. III



Ex. 4a – Anatol Vieru, *Simfonia a V*-a, p. III, Ciaccona *cu 48 de variațiuni*, Tema



Ex. 4b – Anatol Vieru, *Simfonia a V*-a, p. III, Ciaccona *cu 48 de variațiuni*, Variațiunea XXVII



Astfel, instituită ca ipostază a *constantei*, tema de ciacconă sau de passacaglie rămâne o entitate nesupusă variației, apărând pe tot parcursul ciclului ca element de referință pentru stadiile din ce în ce mai depărtate de modelul originar.

Desigur, această constantă se comportă ca un veritabil *cantus firmus* față de care survin metamorfoze intonaționale și ritmice.

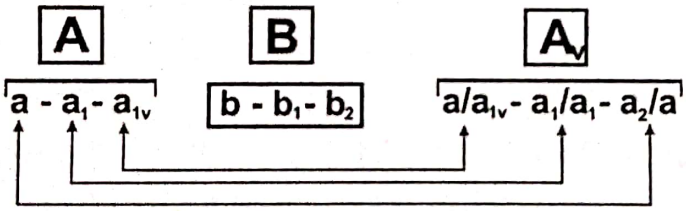
2.4. Ciclul variațional combinatoric- permutațional

Rămânând în zona muzicii contemporane, vom descoperi că principiul variațional se integrează în sfera complexă a cuceririlor de limbaj, înregistrând o serie de ipostaze specifice.

Prima dintre acestea se referă la **tehnica permutațională** sau **combinatorică**, venită pe filiera stilului serial-dodecafonic. Fenomenul se manifestă atât în **planul microstructurii**, prin aplicarea combinatoricii la nivel de detaliu (permutarea unor sunete în cadrul seriei sau a seriei modale, permutarea unor durate în cadrul seriilor ritmice sau a modurilor de durate în creația lui O. Messiaen, de exemplu), dar și în **planul macrostructurii**, adică al arhitecturii muzicale, unde secțiuni ale formei sau chiar părți întregi ale lucrării sunt supuse procedeelor permutaționale, combinatorice.

Un prim exemplu este extras din creația compozitorului Vasile Spătărelu, care, în partea a II-a a *Sonatinei pentru violină și pian* procedează la organizarea succesiunii evenimentelor sonore, prin simetrie de oglindă, astfel încât repriza (**Av=a1v+a1+a**) devine o secțiune dinamizată în raport cu expoziția (**A=a+a1+a1v**), prin utilizarea tehnicii permutării, în sens recurent a segmentelor inițiale – **Stadiul macrostructural, interstrofic**.

Ex. 5 – Vasile Spătărelu, *Sonatina pentru violină și pian*, p. II, schema formei



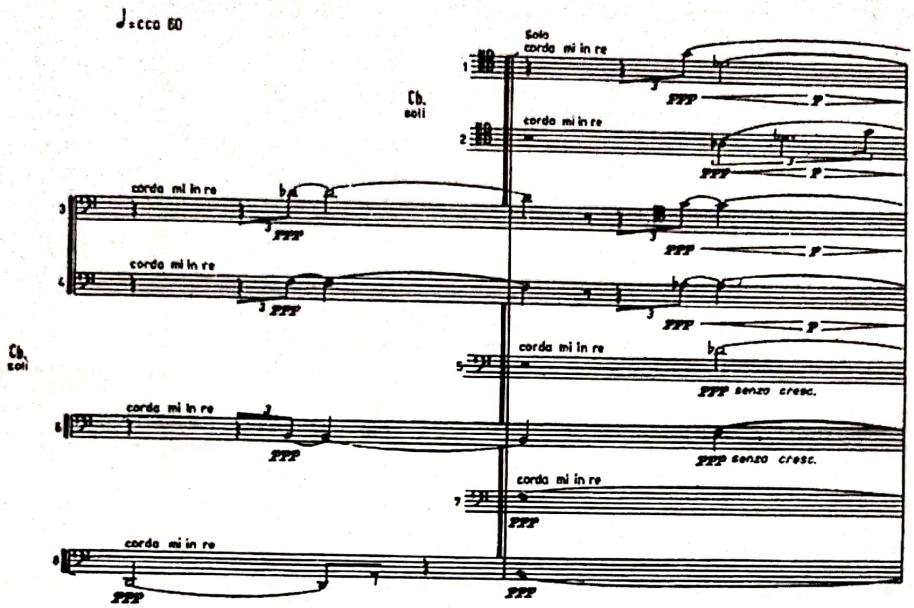
O situație mai complexă (**Stadiul megastructural, interópusuri**)survine în creația lui Tiberiu Olah și se referă la ciclul de lucrări simfonice, intitulat *Armonii* (*1*, *2*, *3*, *4*). După cum afirmă însuși compozitorul în notele preliminare partiturii propriu-zise, „*Armoniile* constituie un ciclu de piese superpozabile prin execuția pe viu și imprimarea pe bandă. I. Fiecare armonie poate fi considerată ca o piesă închegată ce se poate executa și separat, în caz că mijloacele tehnice necesare unei superpoziții nu ne stau la dispoziție. /.../ În cazul unei execuții integrale a *Armoniilor* se va proceda în felul următor: a. *Armonii 1*, pe viu; b. *Armonii 2*, integral (partea I și a II-a) pe viu; c. *Armonii 2*, suprapunerea părții I (pe viu) cu a II-a (pe bandă); d. *Armonii 3*, pe bandă suprapusă cu *Armonii 3*, pe viu”[4]. Descrierea scenariului combinatoric este mult mai amplă, dar ne rezumăm la datele esențiale care pot ilustra o astfel de concepție componistică (vezi Ex. 6a și b).

O altă lucrare reprezentativă pentru tipul de ciclu variațional combinatoric-permutațional aparține compozitorului Ulpiu Vlad și se intitulează *Mozaic* – ciclu cameral, vocal-simfonic. Extragem din notele explicative însoțitoare ale partiturii generale, elaborate de compozitor:

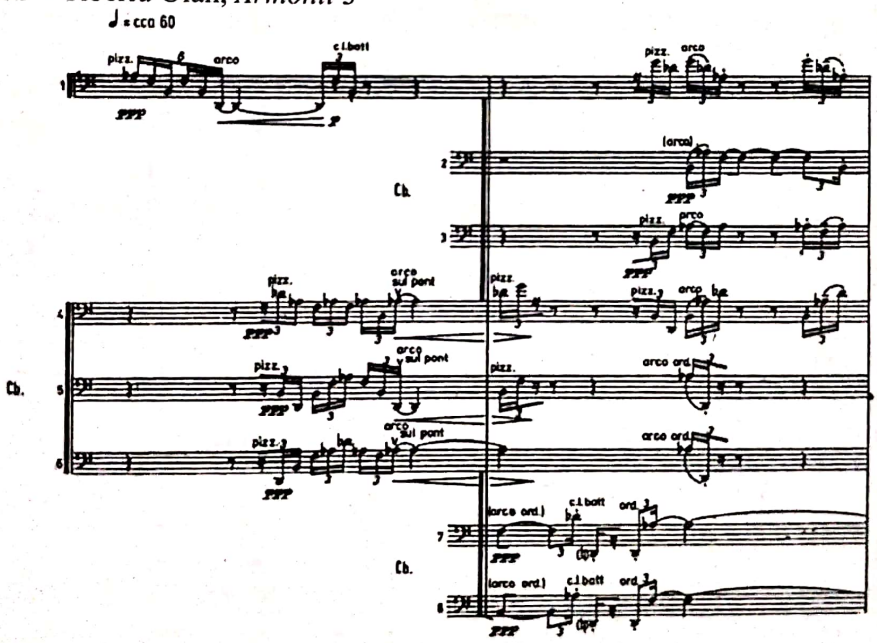
[4] Tiberiu Olah – *Armonii 1, 2, 3, 4*, partitură generală, București, Editura Muzicală, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 6a – Tiberiu Olah, *Armonii 1*



Ex. 6b – Tiberiu Olah, *Armonii 3*



„Ciclul cameral vocal-simfonic *Mozaic* este construit prin suprapunerea a 24 de voci. Prin multitudinea posibilităţilor de combinare a vocilor, notate cu «Figuri» de la 1 la 24, conform aşezării lor în partitura generală, ciclul *Mozaic* poate fi interpretat într-un număr foarte mare de variante. /.../ În interpretarea «Figurilor» solo compozitorul lasă la latitudinea interpreţilor posibilitatea de a scurta «Figura» respectivă prin eliminarea unor secţiuni şi chiar de a-i inversa ordinea secţiunilor pentru alcătuirea unor forme noi"[5] (vezi Ex. 7, p. 16).

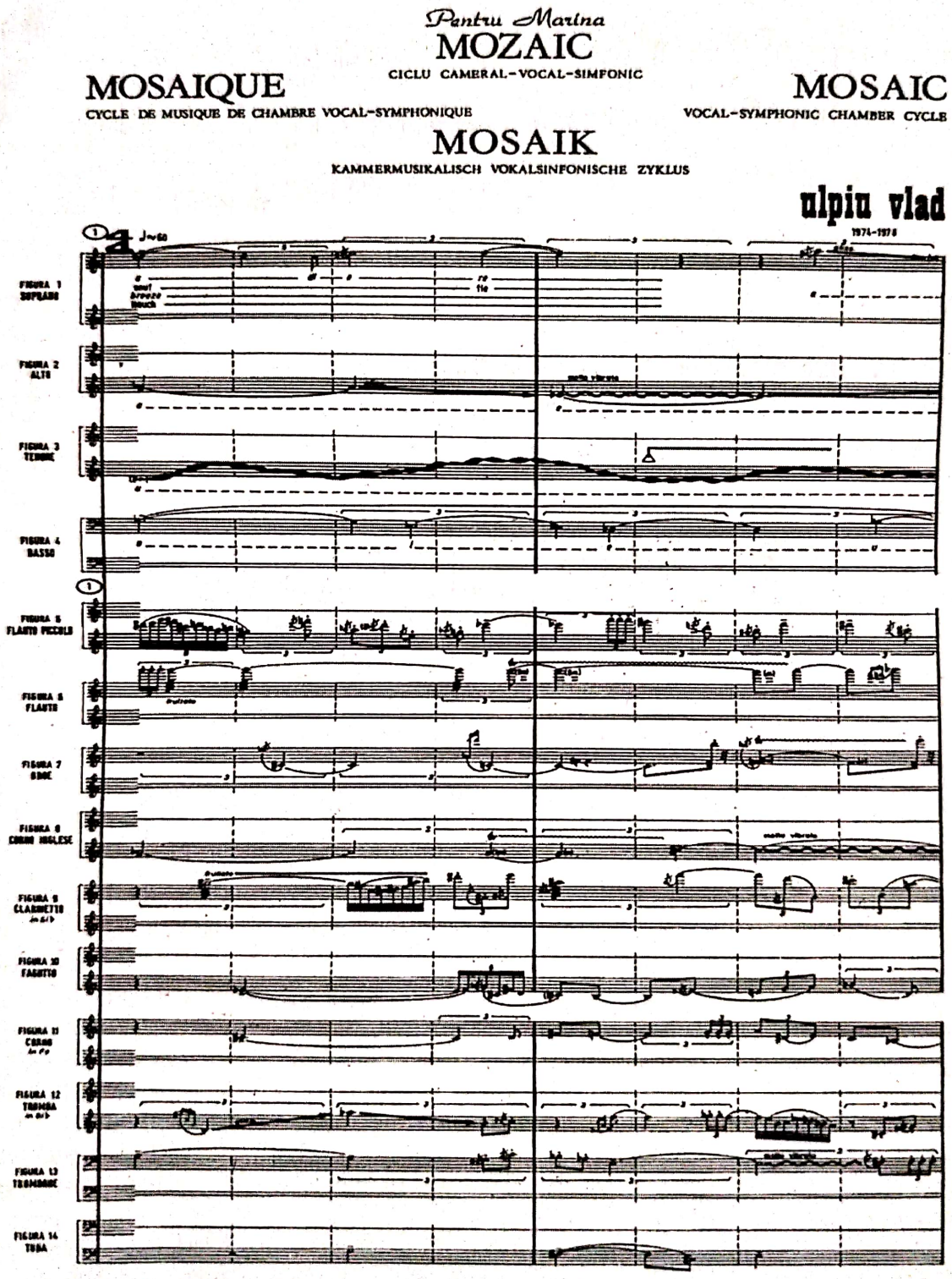
Aurel Stroe este un alt compozitor român contemporan ce descoperă forme variaţionale combinatorii ingenioase. El este autorul originalelor *Mobiluri*, entităţi componistice cu

[5] Ulpiu Vlad – *Mozaic*, ciclu cameral vocal-simfonic, partitură generală, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

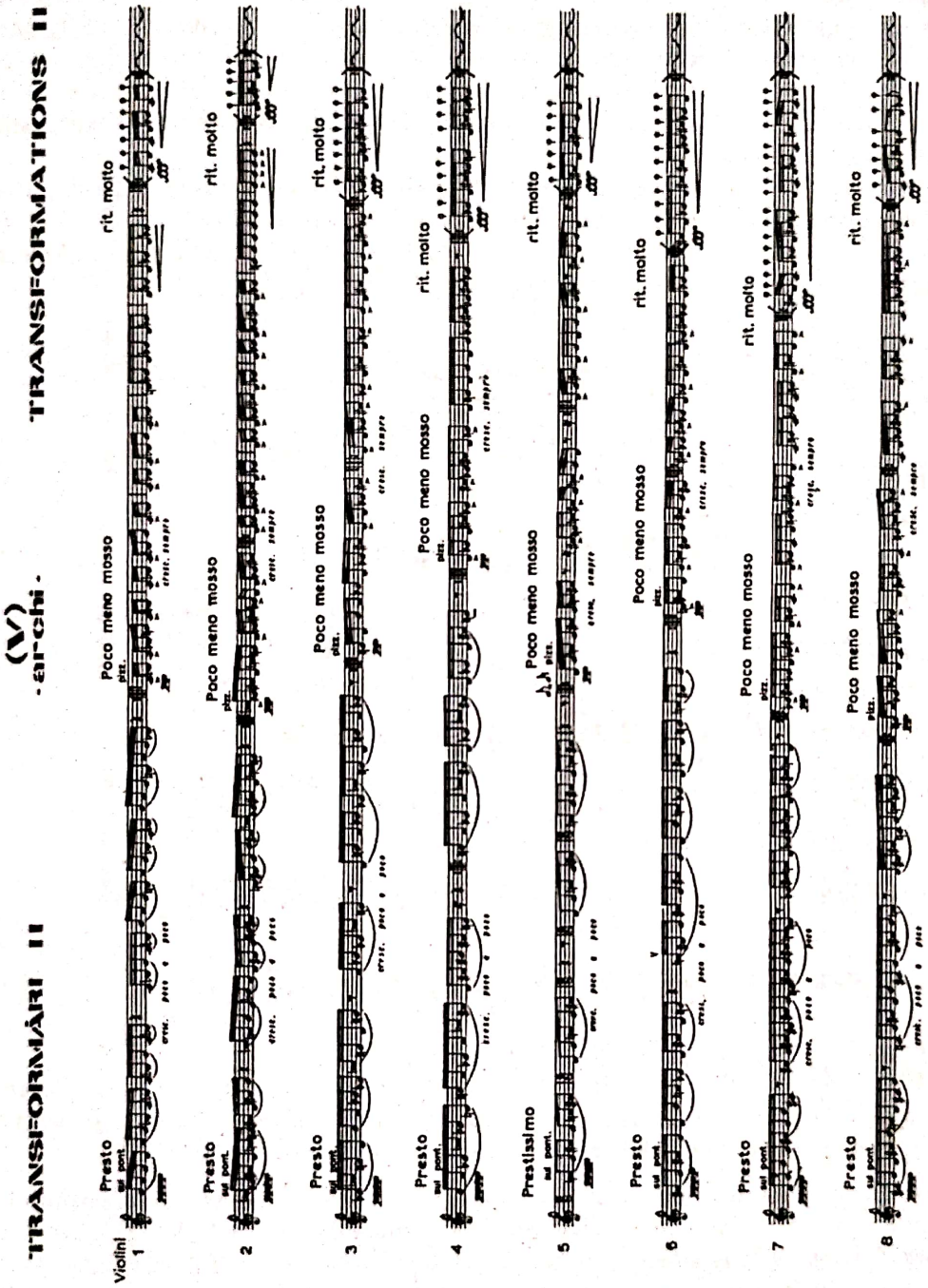
autonomie proprie, care fuzionează, după anumite criterii, în partitura-schemă. De exemplu, *Concertul pentru clarinet și orchestră* este conceput pe un astfel de sistem care articulează *Mobilurile I-IV* și *Transformările* după o strategie de sincronizare prevăzută în partitura schemă[6] (vezi Ex. 8, p. 17).

Ex. 7 – Ulpiu Vlad, *Mozaic*



[6] Vezi Aurel Stroe – *Concert pentru clarinet și orchestră*, partitură generală, București, Editura Muzicală, 1978.

Ex. 8 – Aurel Stroe, *Concert pentru clarinet şi orchestră*, *Transformări II*, archi



2.5. Variaţiunile anamorfotice

Conceptul variaţional contemporan include, alături de *metamorfoză*, şi un alt principiu, venind pe filiera artelor plastice, din perioada medievalo-renascentistă, anume, *anamorfoza*[7].

[7] „Etimologia greacă a termenului (*ana* = remontând, reconstruind şi *morphé* = forma) exprimă poate în modul cel mai explicit esenţa noţiunii: o subtilă relaţie (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent

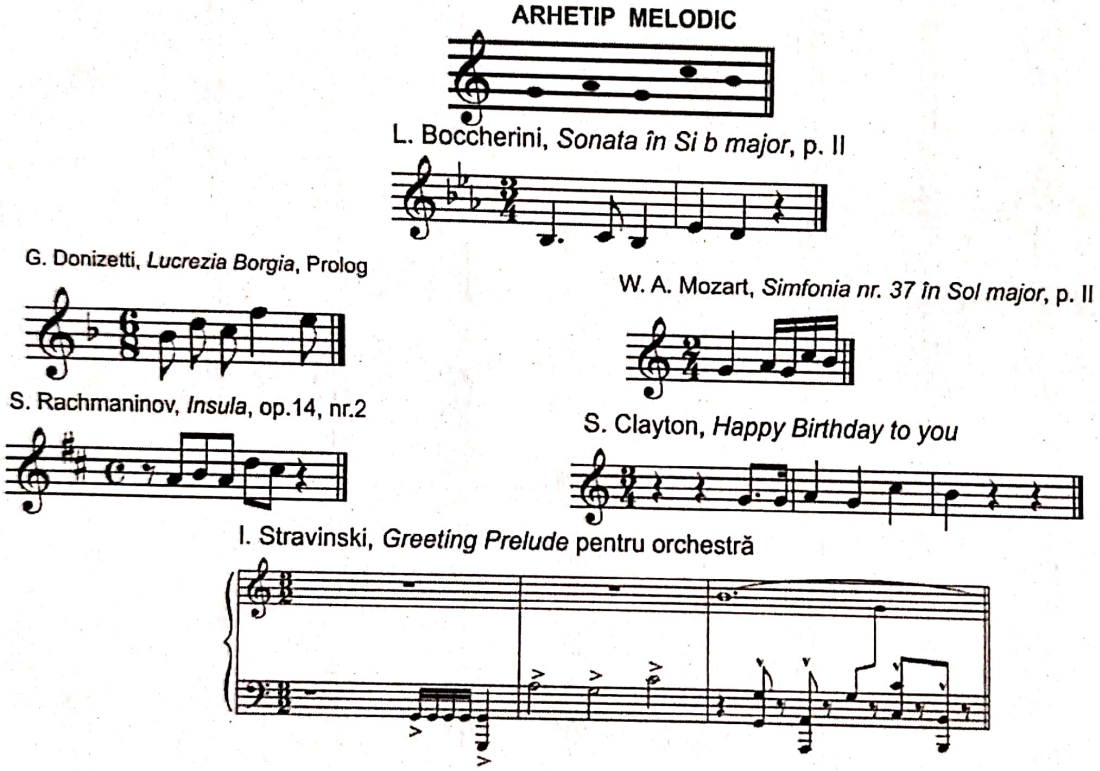
Scanned with OKEN Scanner

„Evul mediu a marcat adevărata emancipare a anamorfozei ca formă artistică de sine stătătoare, [...]cât mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii, artiști ce au oferit valențe cu adevărat estetice unor procedee tehnice ce nu ar fi depășit altminteri nivelul cabinetelor «magice» sau al amuzamentelor de salon, profitând din plin de fantastice – prefigurând suprarealismul – ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă”[8].

În esență, anamorfoza prevede anumite deformări, reproiectări ale imaginii inițiale, astfel încât ansamblul să rămână recognoscibil.

Să urmărim un exemplu de **relație anamorfotică** – prezentată de compozitorul Șerban Nichifor în studiul menționat anterior – între structuri muzicale aparent fără legătură, pentru a sublinia gradul intim de înrudire a unor motive întâlnite în lucrări de Boccherini, Mozart, Donizetti, Rachmaninov, Stravinski și Summy Clayton.

Ex. 9 – Relație anamorfotică



De altfel, compozitorul Șerban Nichifor a avut preocupări deosebite în explorarea fenomenului (publicând studii și chiar o teză de doctorat, în care tratează și această problematică), experimentând în propria creație structurile anamorfotice[9]:

„Am avut ideea realizării unei *aplicații sonore a anamorfozei* – declara compozitorul – elaborând în iarna anului 1975, sub puternica impresie a studiului lui BALTRUSAITIS, *cvartetul de coarde **Anamorphose***, în care supra- și juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce-mi sugerase utilizarea modului respectiv. În același timp, finalul lucrării reprezintă o anamorfoză multi-media ce se desășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise: membrii «mobili» ai ansamblului (cele două viori și viola) se dispersează în sală, schimbând perspectiva stereofonică a audiției într-una

disjuncte și bazată pe reorganizarea elementelor constitutive comune”. Șerban Nichifor – *Anamorfoza sonoră*, rev. Muzica, București, Editura Muzicală, nr. 6/1985, p. 18.

[8] Șerban Nichifor – *op. cit.*, p. 18.

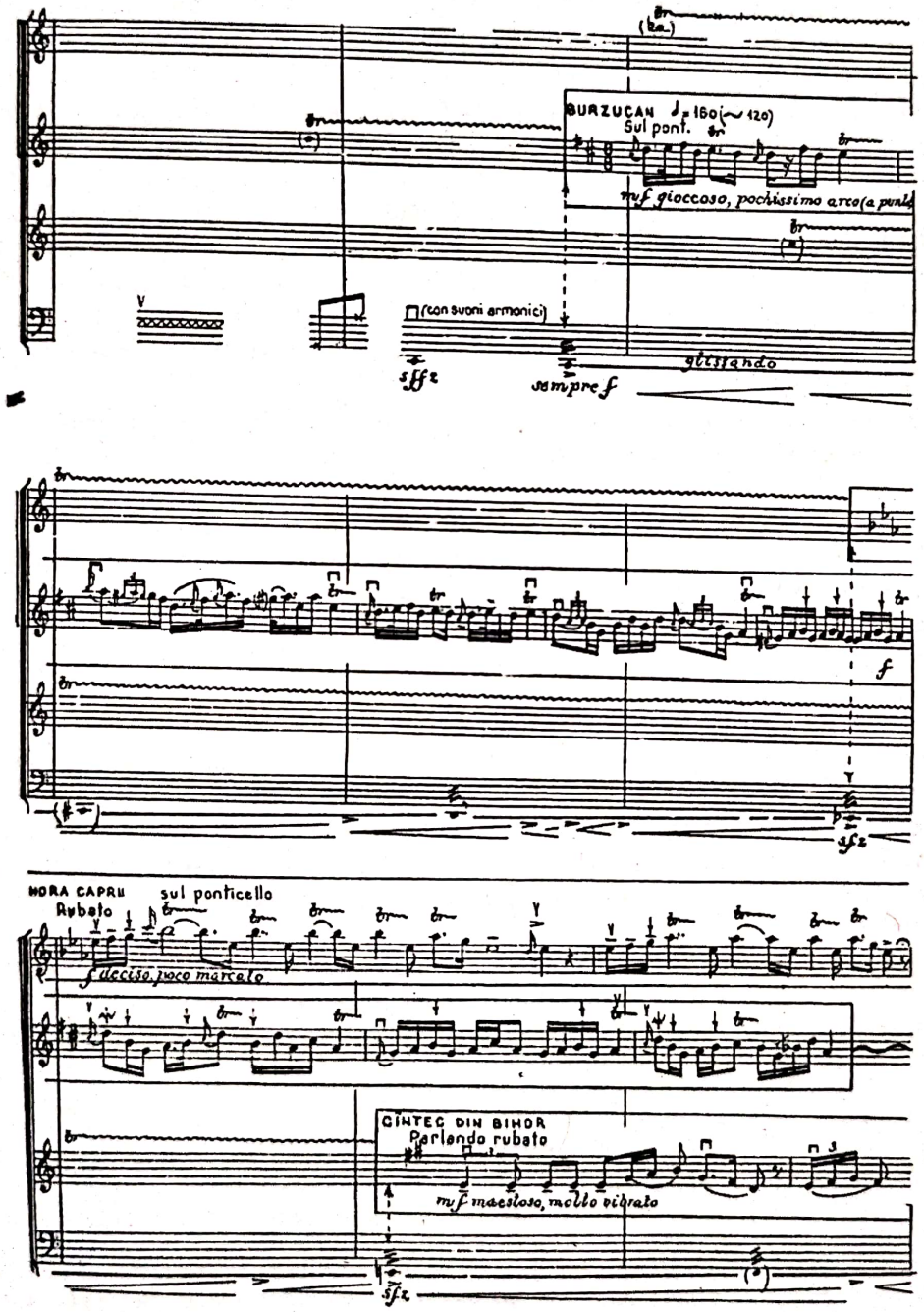
[9] În lucrările: *Anamorphose* – cvartet de coarde și *Choralis anamorphoticus in honorem J. S. Bach.*

Scanned with OKEN Scanner

cvadrofonică. Generalizând, putem deduce că *două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui «colaj», dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun*"[10].

Pentru edificare, extragem un fragment din cvartetul *Anamorphose*.

Ex. 10 – Șerban Nichifor, cvartetul *Anamorphose*



[10] *Ibidem*, p. 19.

3. DIACRONIC – SINCRONIC

Temporalitateaópusului muzical implică două aspecte: raportul **evolutiv-nonevolutiv**, pe de o parte, raportul **succesivitate-simultaneitate**, pe de altă parte.

În ceea ce privește raportul **evolutiv-nonevolutiv**, racordul stilistic vizează sfera muzicilor transformaționale (de tip clasico-romantic) – pentru evolutiv – și muzicile expozitive (de tip variațional sau minimal-repetitiv) – pentru nonevolutiv.

Plasând variaționalul în spațiul acestei relații, vom constata o anume concepție/percepție legată de timpul muzical.

„Cele două forme principale ale muzicii culte de până în secolul XX – sonata și tema cu variațiuni (în varianta clasicismului sau în cea barocă, de passacaglie sau ciacconă) – sunt ambele întemeiate pe forma de spirală, pe convertirea vectorului într-o mișcare concentrică [...] Nu trebuie uitat că aceste două forme nu au apărut ca tipare rigide, ca matrițe în care compozitorii puteau turna materia muzicală, produsului garantându-i-se valoarea estetică. Dimpotrivă, ele s-au născut ca sinteză, ca abstragere a esențialului, dintr-o multitudine de lucrări muzicale vii ce tindeau către un timp formal comun"[11].

Cel de-al doilea raport, **succesivitate-simultaneitate**, reflectă cele patru ipostaze fundamentale ale sintaxei sonore, așa cum le consideră Ștefan Niculescu: **monodia**, **polifonia**, **omofonia** și **heterofonia**[12].

Evoluția stilurilor muzicale rezervă segmente distincte pentru fiecare ipostază a sintaxei muzicale, dar complexitatea la care se situează muzica savantă indică o interferență sau chiar o fuziune a lor[13].

Referitor la monodie și heterofonie pot fi detectate stadii primordiale în straturile arhaice ale diferitelor muzici de tradiție orală. Cunoașterea acestor fenomene a avut un impact deosebit în muzica secolului XX care, mai ales din perspectiva neomodală a reconsiderat, în ansamblu, problema **multivocalității**[14].

În muzica secolului XX, omofonia cedează tot mai mult terenul în favoarea polifoniei care, la rândul ei, se diversifică și se integrează totodată în sintaxa heterofonă (vezi Ex. 14, p. 23).

Monodia va rămâne însă un reper de referință și, în general, dimensiunea liniei melodice va fi urmărită în diferite tipuri de structurare multivocală.

Explorator al modalismului modern, Tiberiu Olah descoperă în **monodie** o nouă ipostază a retoricii variaționale. Emblematică în acest sens, *Sonata pentru clarinet solo* demonstrează intuiția remarcabilă a compozitorului în legătură cu virtuțile polidimensionale „ascunse" în simplitatea liniei melodice.

Rafinamentul texturii celular-motivice – simbolic gest „sculptural", analog celui brâncușian (a cărui operă și-o însușește drept model ideatic)–, aspectul ludic al (a)simetriei, generat de alternanța „durată lungă-durată scurtă", spațializarea polifonică pe axa succesivității –

---

[11] Olguța Lupu – *Ipostaze ritmico-temporale în muzica primei părți a secolului XX*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2005, p. 13.

[12] Vezi: Ștefan Niculescu – *O teorie a sintaxei muzicale*, rev. Muzica, București, Editura Muzicală, nr. 3/1973 (pp. 10-16); republ. în: *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980.

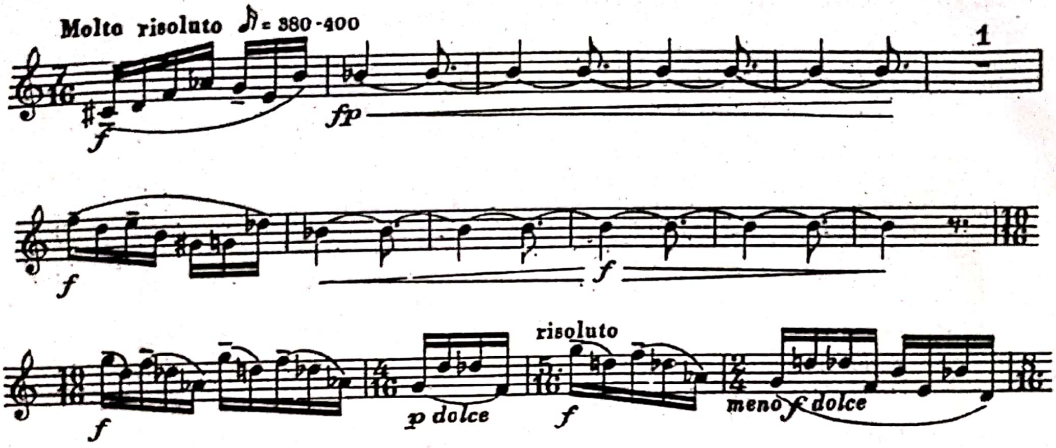
[13] „Definițiile succesivității /.../ și simultaneității /.../ pe care am fundamentat sintaxa abstractă, sunt relațiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al apariției lor în timp. La acestea mai pot fi adăugate, de pildă, relațiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al identității sau neidentității «substanței» lor. /.../ se pot construi pentru fiecare din categoriile sintactice cazuri particulare, care să prezinte toate combinările posibile ale proprietăților date. Categoriile sintactice devin astfel mulțimi de elemente și pot fi studiate cu teoria mulțimilor, ceea ce constituie un obiectiv principal al sintaxei abstracte". *Ibidem*, p. 287.

[14] „/.../ multivocalitatea fiind o noțiune cuprinzătoare a tuturor fenomenelor de concomitență sonoră opuse liniei monodice". Gheorghe Firca – *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

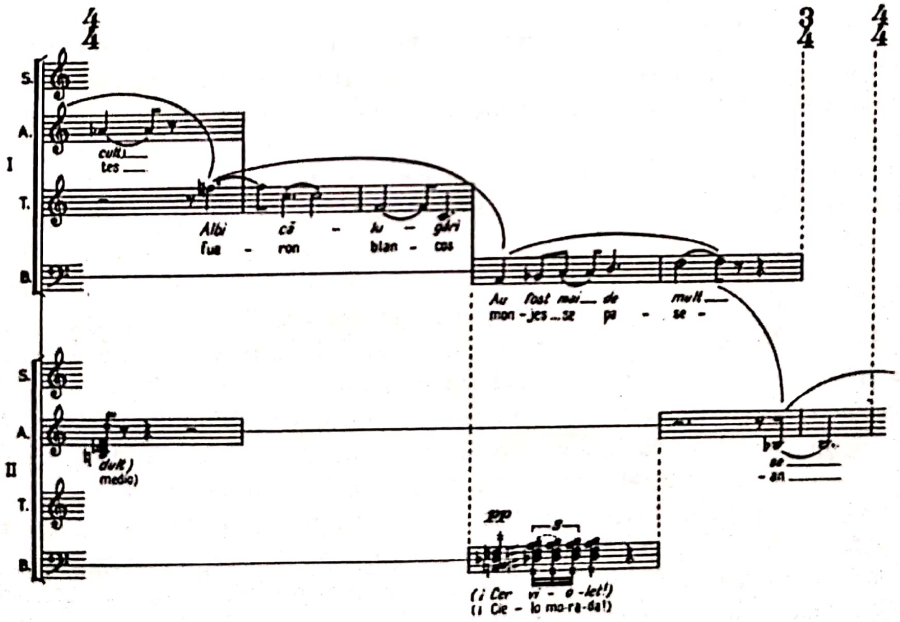
până la rigoarea scriiturii de **fugă** – imprimă monodiei lui Tiberiu Olah valențele unui veritabil model stilistic.

Ex. 11 – Tiberiu Olah, *Sonata pentru clarinet solo*



Preocupat de semantica şi potențialul structiv al binomului **sunet – tăcere** în muzică (vezi lucrările *Trepte ale tăcerii*, *Odă tăcerii*), Anatol Vieru descoperă modalități de exprimare inedite. Printre acestea şi proiecția **monodiei**, a liniei, ca vector dinamic unic în „decuparea" spațiului sonor, jalonat de bornele ambitusale din piesa *Coridor* pentru dublu cor mixt, aparținând ciclului *Scene nocturne*:

Ex. 12 – Anatol Vieru, *Coridor* (din ciclul *Scene nocturne*)



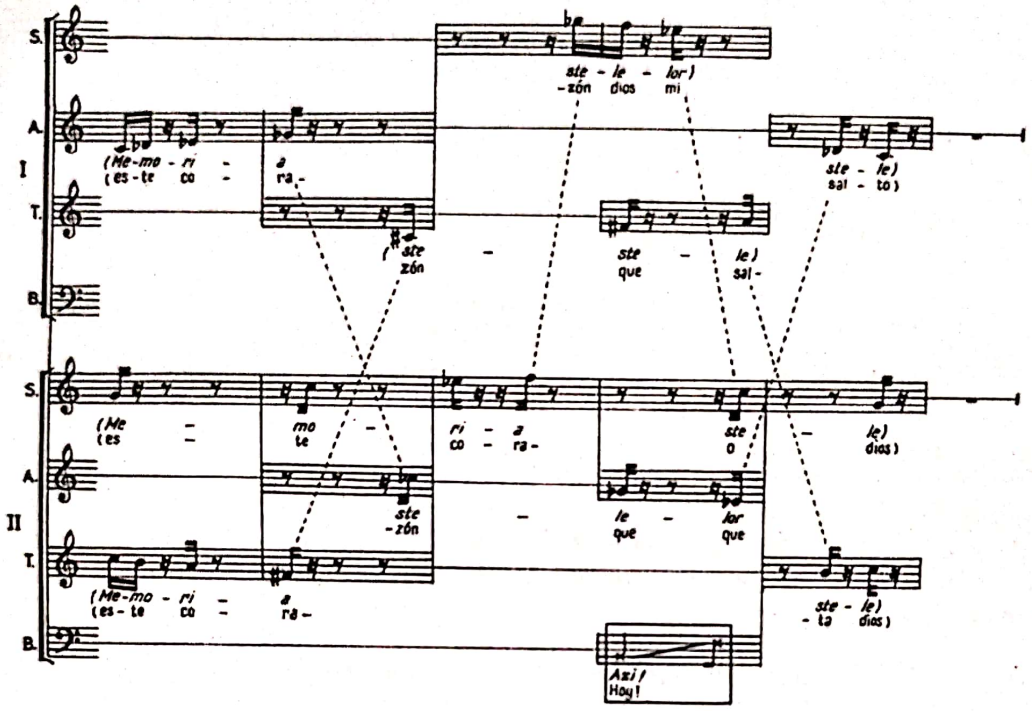
Definind generic dimensiunea multivocalității în muzica secolului XX, **polifonia** a cucerit multiple paliere structurale, diversitatea şi complexitatea acestei sintaxe sonore beneficiind de tipologizări şi sistematizări pe măsură[15].

[15] Vezi: Dan Voiculescu – *Polifonia secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005; Dan Buciu – *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981; Max Eisikovits – *Introducere în polifonia vocală a secolului*

Scanned with OKEN Scanner

Iată un exemplu de **polifonie punctualistă**, o structură disipativă, „atomizată", cu particule sonore ce se coagulează structural și semantic doar pe diagonala celor opt etaje vocale, susținute de dublul cor mixt.

Ex. 13 – Anatol Vieru, *Cântec cu mișcare* (din ciclul *Scene nocturne*)



Alături de monodie și polifonie, **heterofonia** revine, la rândul ei, pe o nouă spirală a evoluției limbajului muzical. Desprinzându-se de etapa primară, arhaică, fenomenul va intra într-un proces de rafinare și emancipare, culminând cu faza organizării pe baze seriale (Boulez) sau modale (Niculescu).

Fascinat de posibilitatea descoperirii unui corespondent arhitectonic al heterofoniei (pe filiera istorico-stilistică ce a consacrat cuplurile: polifonie-fugă; omofonie-sonată), Ștefan Niculescu decantează un algoritm compozițional original, foarte apropiat idealului său: forma de **sincronie**. În esență, sincronia ar reprezenta o strategie temporală care alternează cele două stări sonore fundamentale: unisonul și multivoca-litatea, după principiul „nod – ventru".

Abordând problematica sintaxelor sonore, avem în vedere cel de-al doilea nivel de variație (pe lângă cel parametric), anume, **variația sintaxică**.

Îndeosebi, în sfera cuprinzătoare a muzicii secolului XX, diferitele ipostaze ale sintaxei sonore se juxtapun, în cadrul aceluiași ópus muzical, devenind operaționale ca elemente de variație. Așa a apărut, de exemplu, termenul de „*modulație de sintaxă*", ceea ce înseamnă obținerea diferențierii planului macrotemporal prin translații sau fuziuni simultane ale acestor categorii sonore.

Mai mult decât atât, variația sintaxică (un concept tot mai frecvent vehiculat și care beneficiază de o teoretizare substanțială în lucrarea *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*[16], de Mihaela Stănculescu Vosganian) atinge un înalt grad de complexitate în ipostaza unor „hibrizi" sonori.

XX, București, Editura Muzicală, 1976; Mihaela Stănculescu Vosganian – *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*, București, Editura Muzicală, 2002.

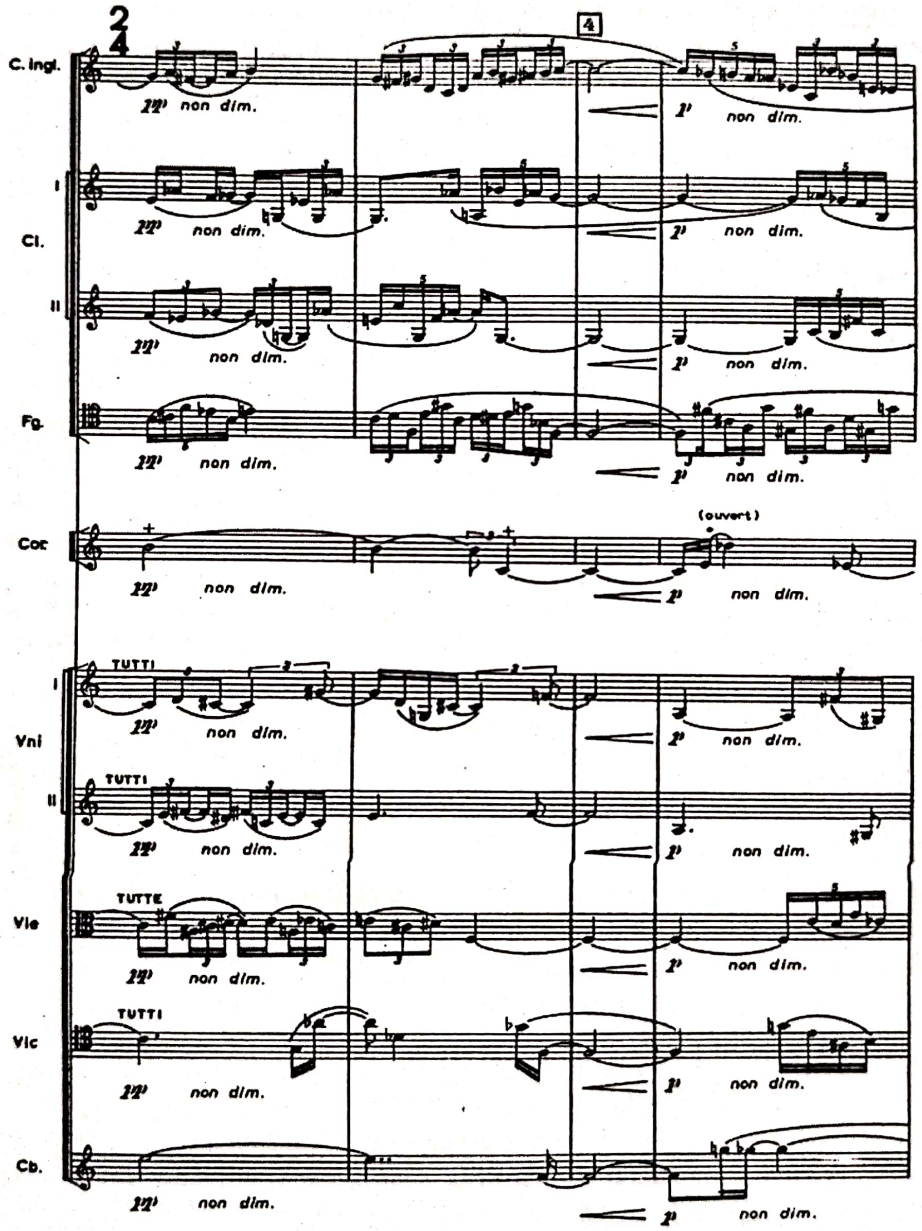
[16] Mihaela Stănculescu Vosganian – *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*, București, Editura Muzicală, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

Pierre Boulez (în *Penser la musique aujourd'hui*, 1964) – preocupânu-se de „sintaxele vocabularului structurat multiserial" – considera că, din combinația diferitelor **sintaxe**, se pot genera compuşi cum ar fi: **polifonia de polifonii, polifonia de heterofonii, heterofonia de polifonii, heterofonia de heterofonii**[17].

Am atins, în acest fel, problema complexității şi limitei entropice legate de fenomenologia densității sonore, concepte indisolubil legate de principiul variațional modern.

Ex. 14 – Ştefan Niculescu, *Ison I*



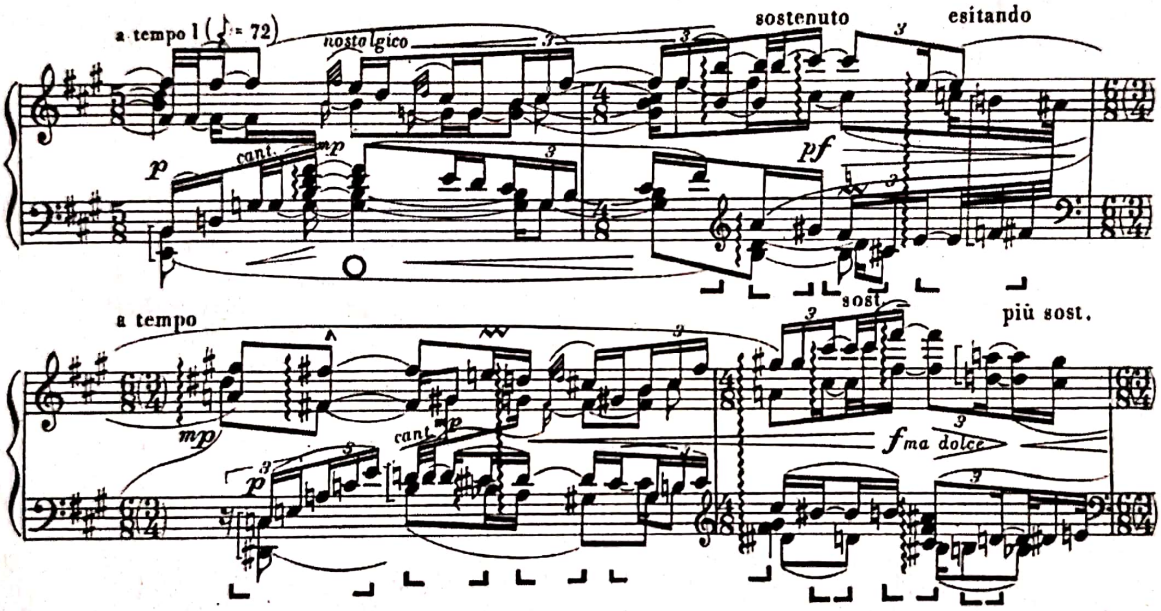
[17] „Toate combinațiile între **planurile-sintaxe** se pot grupa în două categorii distincte: 1 – suprapuneri de **sintaxe** muzicale de acelaşi fel, pe care le denumesc ***polifonii de sintaxe omogene*** (***polifonie de polifonii***, ***polifonie de heterofonii***, ***polifonie de omofonii*** etc.); 2 – suprapuneri de **sintaxe muzicale** diferite, pe care le denumesc ***polifonii de sintaxe eterogene***. La cele două categorii se poate adăuga o a treia – ***polifonii cu planuri combinate***, în care **planuri sintactice** se combină cu **planuri nonsintactice** – ison, pedală. Diferitele tipuri de ***polifonii de sintaxe*** ce se circumscriu celor trei categorii determină ceea ce consider a fi ***tipologia polifoniilor sintactice***". *Ibidem*, pp. 67-68.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la tipurile fundamentale de sintaxă sonoră, Ștefan Niculescu stabilește trei niveluri ale densității sonore: fenomenele de **aglomerare**, de **rarefiere** și **detaliu**[18].

Prima jumătate a secolului XX, datorită așa-numitului *nou val de Școli Naționale*, aduce în prim plan un alt nivel de complexitate a organizării temporale, în care ritmul de factură *parlando-rubato* – provenit, în principal, din muzicile folclorice ale sud-estului european (ulterior și din al celor extra-europene, afro-asiatice) – modelează un tip de compoziție cu o viziune inedită asupra **pulsației**. Este suficient să invocăm aici creația lui George Enescu, în care afirmarea gândirii heterofonice – unde marele compozitor deține, se pare, prioritatea pe plan mondial – se datorează decantării sugestiilor provenite din sfera muzical-arhaică românească – doina, balada, cântecul lung fiind specii muzicale emblematice pentru această nouă viziune asupra ritmului.

Ex. 15 – George Enescu, *Sonata op. 24, nr. 3*, pentru pian, în Re major, p. II, *Andantino cantabile*



Însuși **travaliul variantic** enescian – de esență microcelular-motivică, atât de subtil și de rafinat indus la nivelul întregii sale creații – se datorează asimilării, la cel mai înalt nivel, a decantării folclorice (a se vedea lansarea conceptului original de „creație în caracter popular românesc"), a specificului variațional-improvizatoric prezent în lumea arhaică a muzicii autohtone.

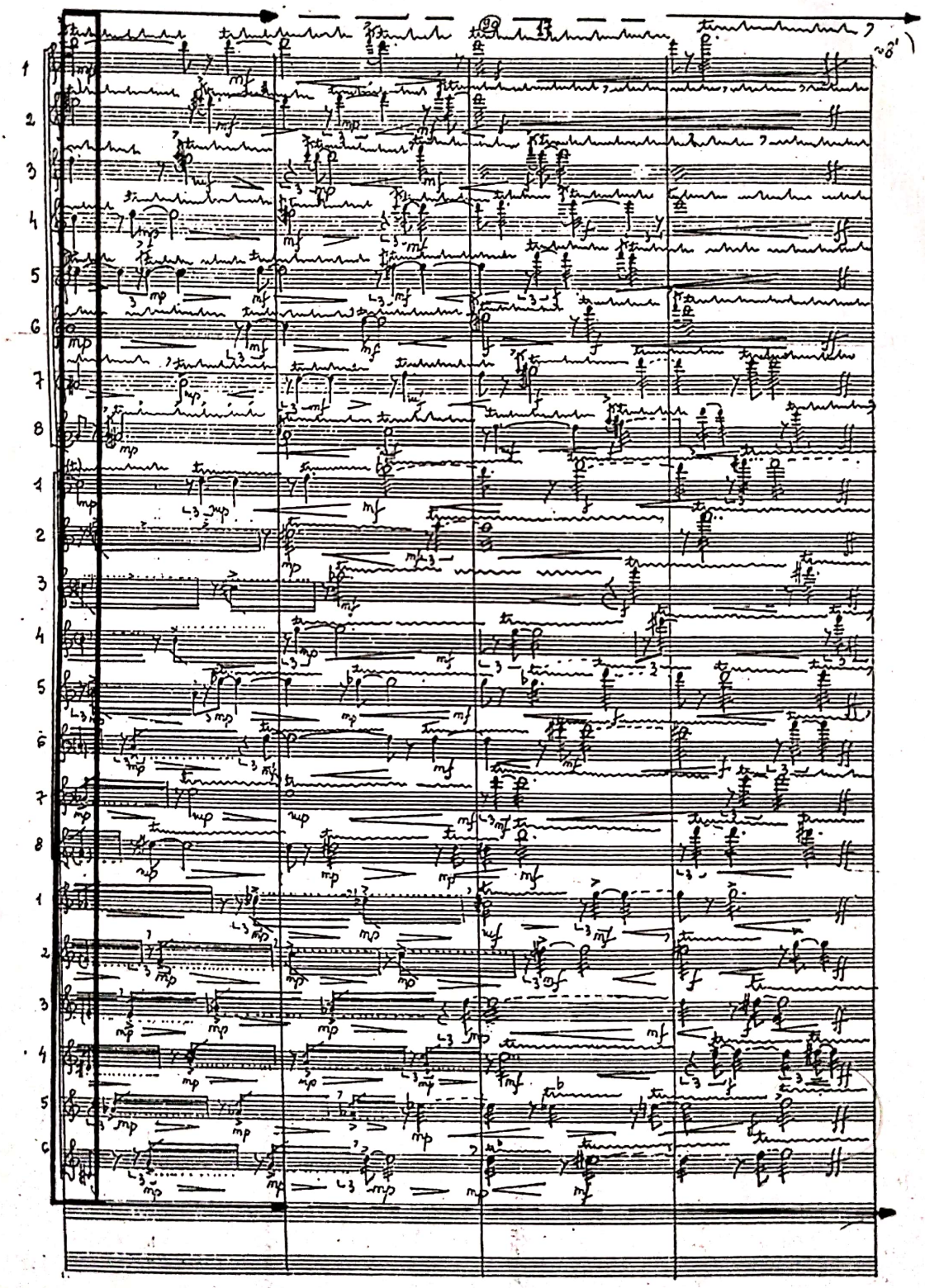
Dacă întreaga muzică clasico-romantică ține de primordialitatea **detaliului**, conceptul variațional promovat în muzica din a doua jumătate a secolului XX și în prezent ține de un interes special acordat fenomenelor de **aglomerare**. Atât **variația controlată**, exprimată în plan global prin determinarea riguroasă a parametrilor sonori, cât și **variația liberă**, exprimată prin

[18] „Prin rarefiere înțelegem situația în care evenimentele sunt atât de distanțate în timp unele de altele, încât nu le mai putem încorpora în aceeași cursivitate. Evenimentele detaliate sunt sesizabile atât în sine, cât și în relație cu cele precedente sau următoare. În sfârșit, evenimentele aglomerate sunt atât de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încât nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot – ființe sonore care își pierd individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate. Evident, între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziții intermediare, un «spațiu» continuu care leagă rarefierea de detaliu și detaliul de aglomerare, spațiu divizibil prin urmare în trei mari zone ale căror «puncte» de joncțiune sunt practic imposibil de precizat". Ștefan Niculescu – *Eterofonia*, Studii de muzicologie, vol. V, București, Editura Muzicală, 1969 (pp. 65-77), republ. în: *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

concepția probabilistică sau aleatoare în organizarea evenimentelor sonore, duc la o ipostază a multivocalității inedită în raport cu fenomenele anterioare, anume, **textura**.

Ex. 16 – Doina Rotaru, *Aripi de lumină pentru 24 de flaute*

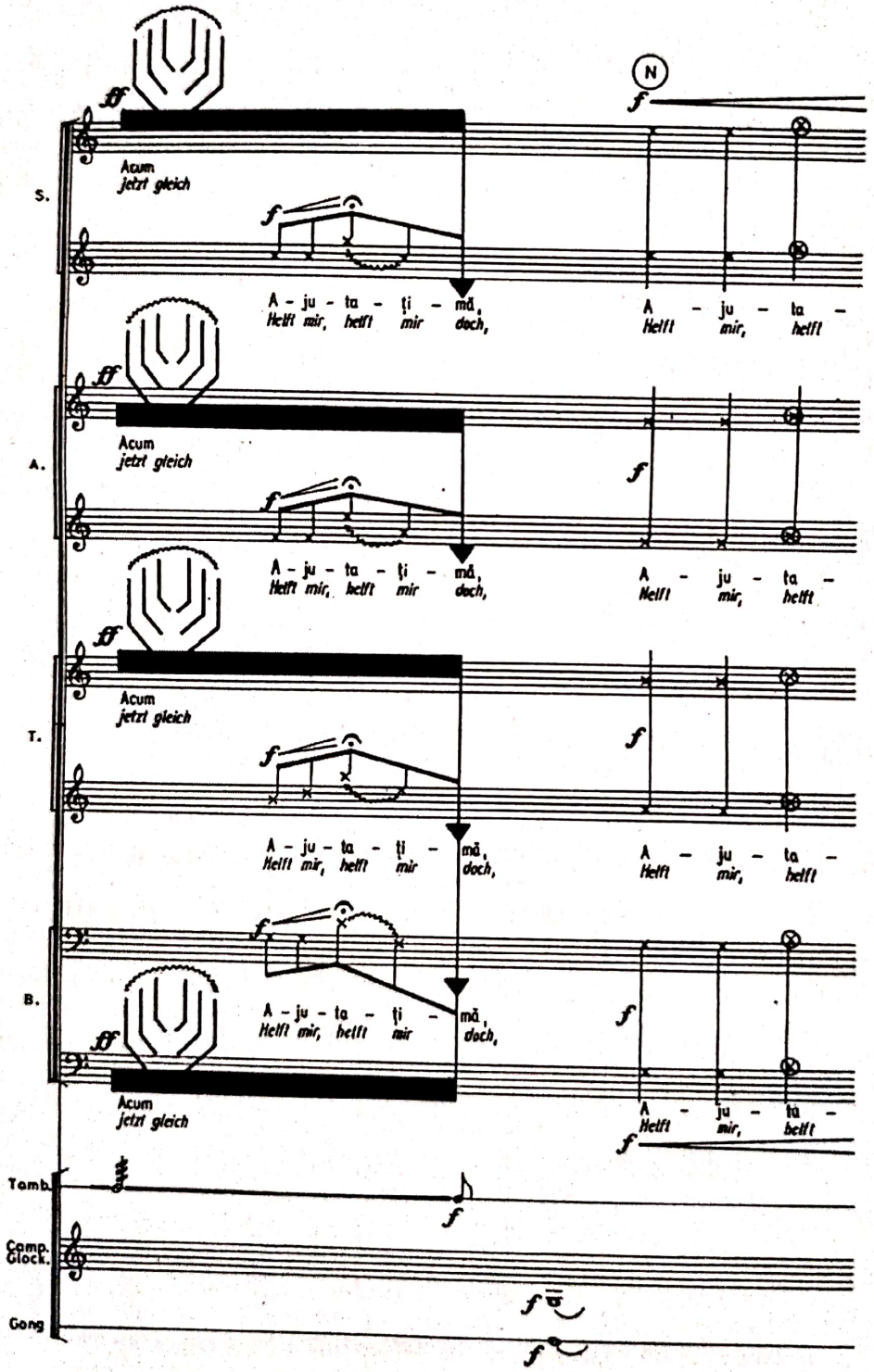


Scanned with OKEN Scanner

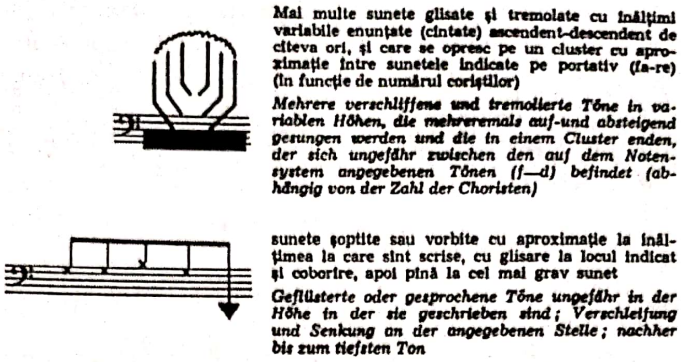
Fenomenul este responsabil de viziunea nouă asupra obiectului sonor complex și constă în dizolvarea detaliului în masa sonoră.

Textura are afinități cu un alt fenomen de globalitate sonoră, *cluster*-ul. Spre deosebire de acesta, textura implică o mișcare interioară, opusă stazei existente în suprafețele de tip cluster.

Ex. 17a – Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Rugul pâinii*

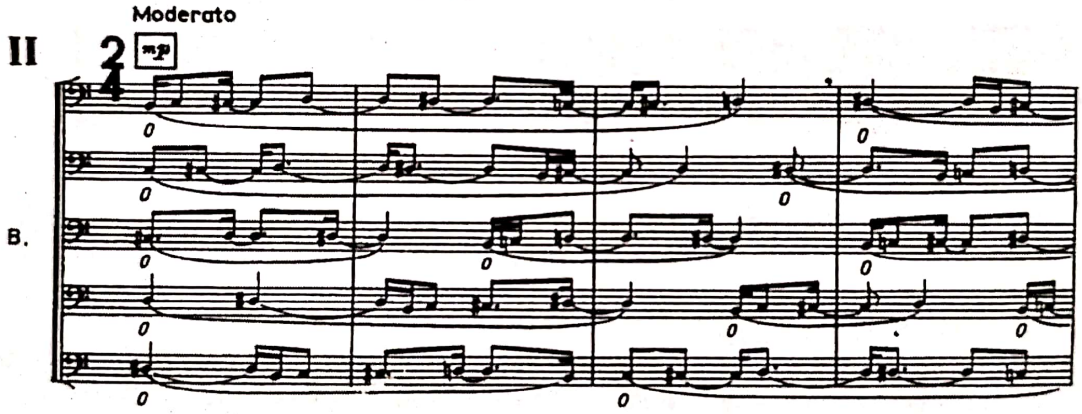


Ex. 17b – Irina Odăgescu-Ţuţuianu, *Rugul pâinii*, Legendă



Pentru a da un alt exemplu reprezentativ din creaţia românească contemporană, ne vom referi la muzica lui Mihai Moldovan, un rafinat maestru al texturii (nu întâmplător, compozitorul are o lucrare al cărei titlu invocă tocmai acest fenomen: *Texturi pentru orchestră*), care în lucrări precum *Vitralii*, *Tulnice*, *Obârşii* şi altele demonstrează legătura dintre viziunea contemporană asupra sunetului şi straturile modal-arhaice ale culturii muzicale tradiţionale româneşti.

Ex. 18 – Mihai Moldovan, *Obârşii*, p. II



4. DETERMINAT – INDETERMINAT; VARIAŢIA CONTROLATĂ – VARIAŢIA LIBERĂ

Toate cele expuse până în prezent sunt implementate şi în sfera fenomenului muzical. Pentru a ne apropia mai mult de obiectivul acestei comunicări, ne vom referim la o a doua dualitate generativă, anume, raportul **determinat-indeterminat**.

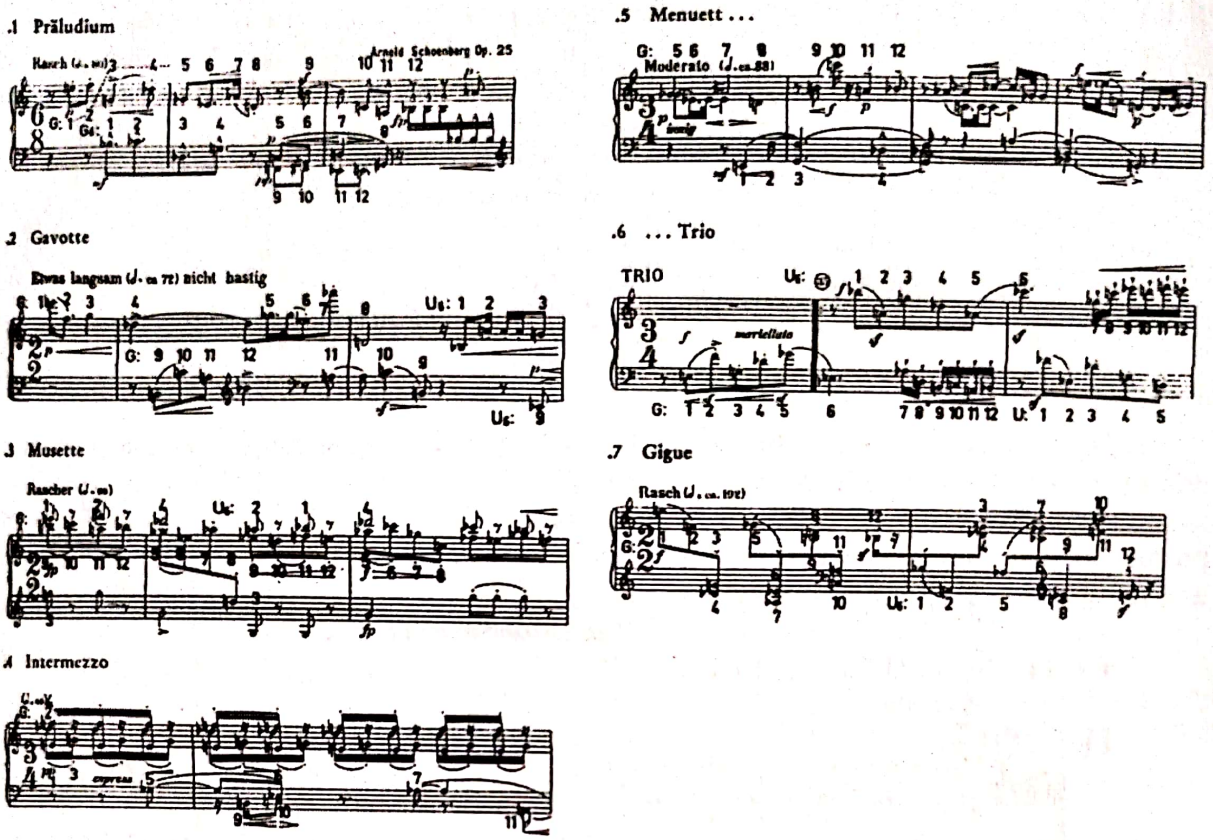
În această ordine, deosebim două categorii fundamentale, anume: variaţia **controlată** şi variaţia **liberă**.

Prin racord istorico-stilistic putem identifica, pentru cea mai extinsă arie temporală, acţiunea variaţiei **controlate**. Avem în vedere aici, în mod predilect, cele trei mari epoci creatoare – Barocul, Clasicismul şi Romantismul – cu importante extensii şi rezonanţe neoclasice, respectiv, neoromantice în muzica primei jumătăţi a secolului XX.

Din această perspectivă, Noua Şcoală Vieneză, reprezentată prin creaţia muzicală a lui Arnold Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern, transformă principiul variaţional în tehnică de compoziţie fundamentală, înlocuind conceptul tematic tradiţional cu **seria**. –

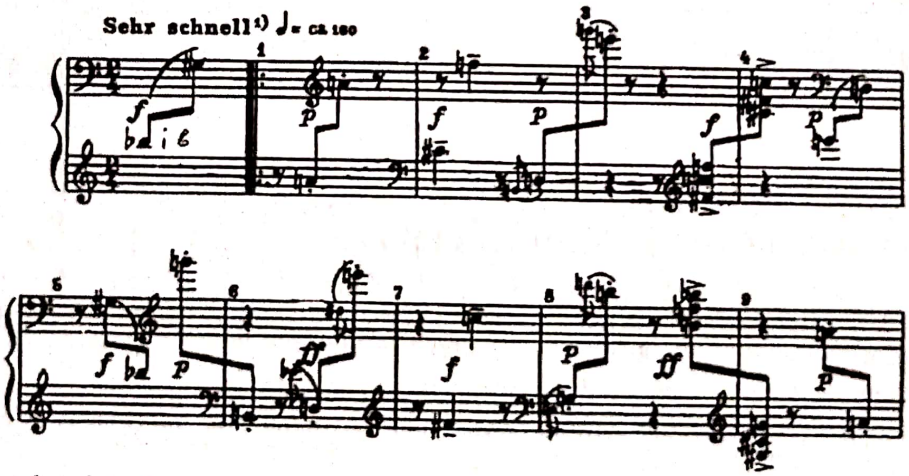
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 19 – Arnold Schönberg, *Suite für klavier*, op. 25



Ex. 20 – Anton Webern – *Variațiuni op. 27*

II



Aspectele vizând conceptul determinării se referă atât la **tehnica de compoziție** – cu toate implicațiile la nivelul articulării diferitelor componente de limbaj –, cât și la modalitatea de fixare a informației muzicale printr-o **semiografie** ce solicita un control generalizat asupra tuturor parametrilor sonori, micile **fluctuații** – interesând dinamica și agogica – nemodificând în mod esențial această viziune a determinării.

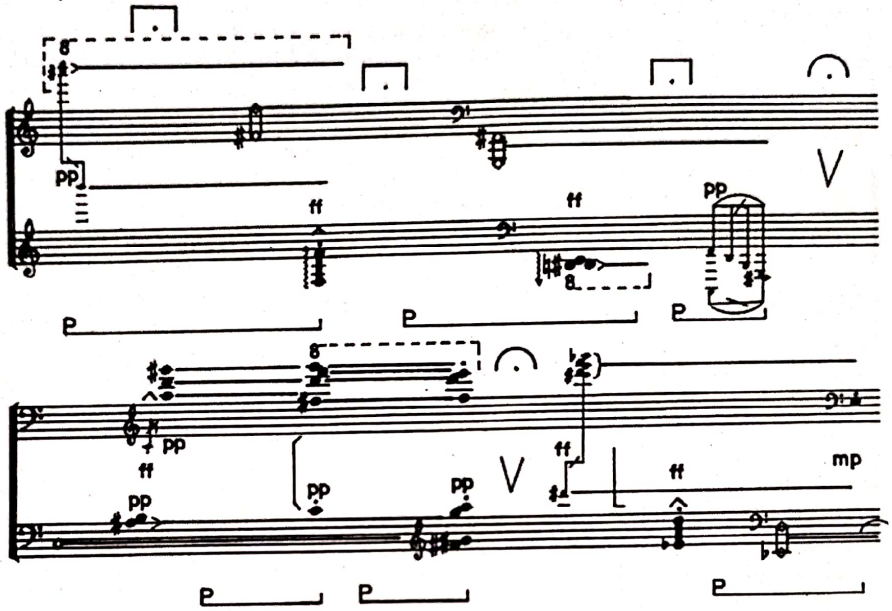
Fără a intra în detalii, să subliniem faptul că **variațiunea muzicală**, ca ipostază definită la nivel de gen a conceptului general de variație, intra aproape ca punct obligatoriu în atenția compozitorilor din perioadele amintite, motiv pentru care, retrospectiva stilistică de nivel macro-

Scanned with OKEN Scanner

istoric păstrează nenumărate cicluri de variaţiuni, ce reprezintă tot atâtea împliniri ale performanţei componistice.

În replică, variaţia **liberă** survine într-un punct al dizolvării conceptelor de compoziţie clasico-romantică, muzica secolului XX – datorită unei noi abordări a timpului muzical, cu sugestii provenite din marile tradiţii orale – impunând treptat structurile **improvizatorice** şi/sau **aleatorice**.

Ex. 21 – Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*



Desigur, între variaţie şi improvizaţie există o legătură organică, cu rădăcini adânci în istoria muzicii.

A doua jumătate a secolului XX declanşează câteva reacţii radicale la adresa serialismului dodecafonic, exacerbat rapid în ceea ce numim *serialism integral*.

O primă alternativă este oferită de Iannis Xenakis (*Musiques formelles*, Paris, 1963), care teoretizează noul concept componistic de **muzică stochastică**, înlocuind excesul determinist specific serialismului integral prin *calculul probabilistic*. În esenţă, este vorba despre organizarea suprafeţei sonore pe criterii de globalitate, în care detaliul este dizolvat în favoarea *efectului de tip-masă*[19](vezi Ex. 18).

„Polifonia liniară – consemna Yannis Xenakis în *Musiques formelles* – se distruge pe sine prin complexitatea ei actuală. Ceea ce se aude nu este în realitate decât o grămadă (*amas*) de note în registre variate. Există deci o contradicţie între sistemul polifonic liniar şi rezultanta auditivă care este *suprafaţă*, *masă*. Această contradicţie inerentă polifoniei va dispărea atunci când, independenţa sunetelor va fi *totală*. Rezultă introducerea noţiunii de probabilitate, care implică, de altfel, în acest caz precis, analiza combinatorie"[20].

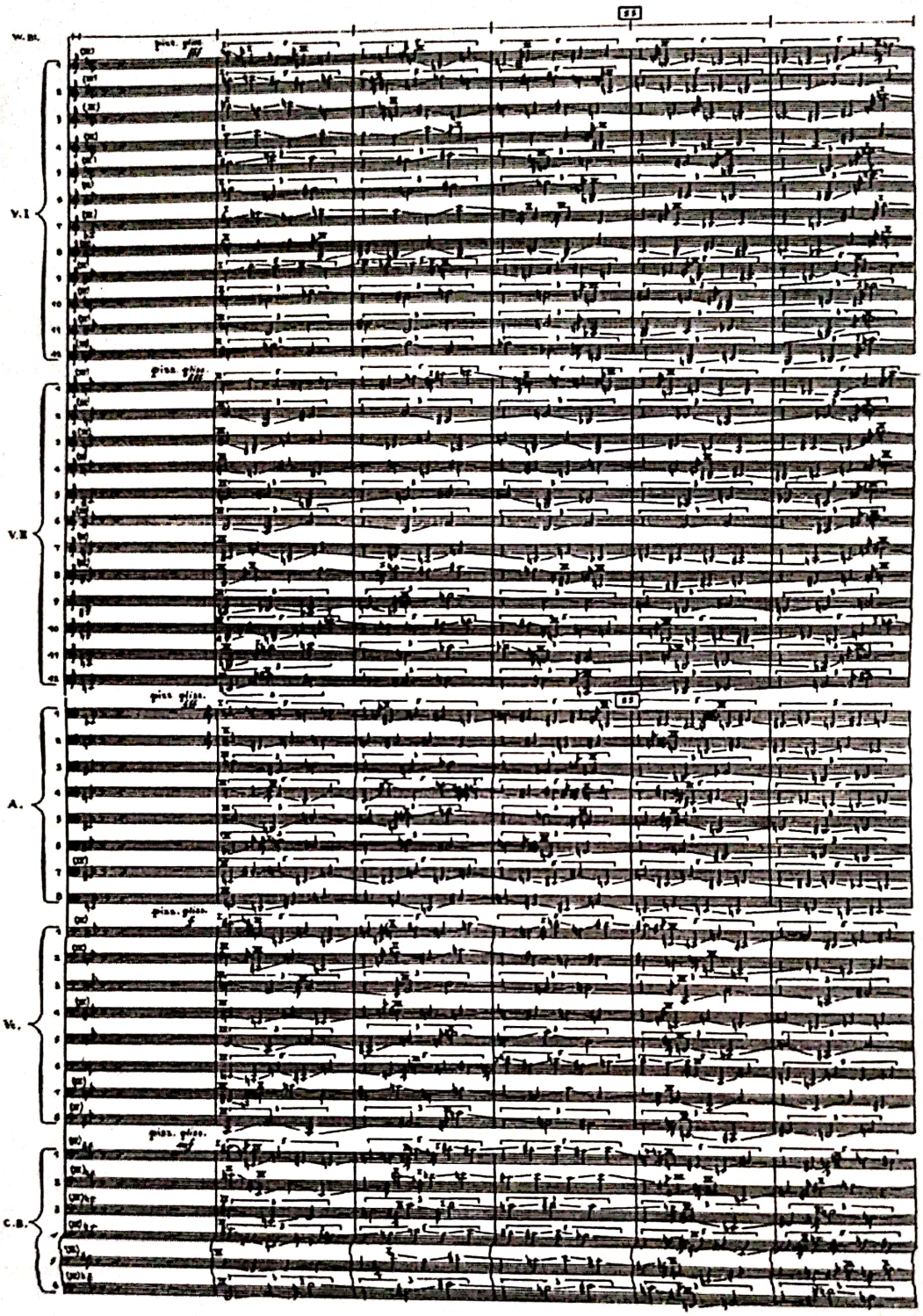
---

[19] „... În *Pithoprakta* (1956) se întâlneşte un moment de divizare a coardelor în 46 de voci diferite, care evită orice mişcare în consens. În *Musiques formelles*, îndată după exemplu, se află şi o schemă grafică a direcţiilor şi ritmurilor din cele 5 măsuri: din ea rezultă că există zone de mai mare aglomerare, unde încrucişările vocilor sunt cele mai frecvente şi zone mai puţin «haşurate» (în registrul inferior)". *Cf.* Dan Voiculescu – *Polifonia secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005, p. 138.

[20] Iannis Xenakis – *Musiques formelles*, Paris, Editura Richard-Masse, 1963, p. 18; *apud*: Dan Voiculescu, *op. cit.*, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

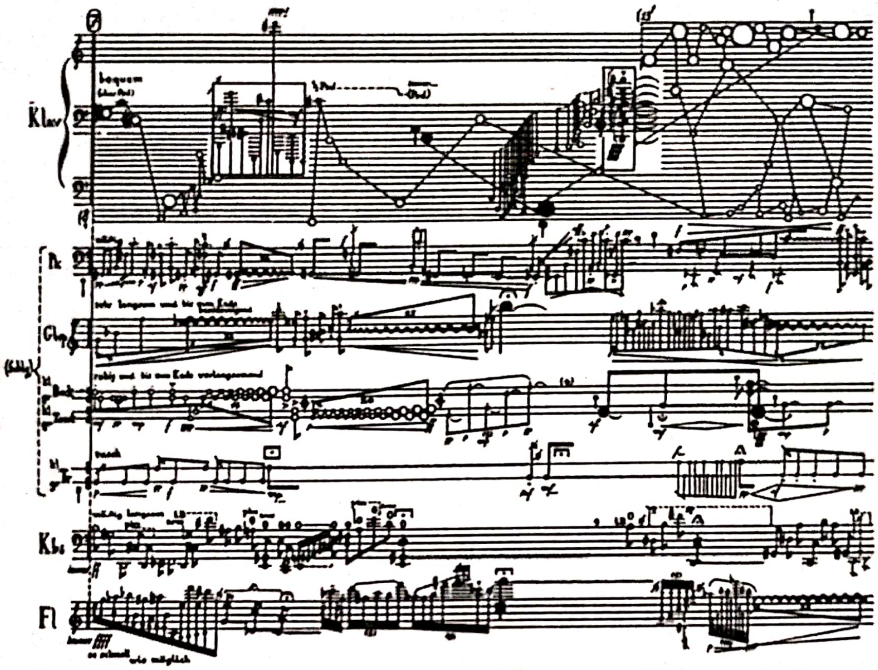
Ex. 22 – Iannis Xenakis, *Pithoprakta*, für Streichorchester



O a doua alternativă apare din direcția **indeterminismului** muzical, atât în planul parametrilor sonori, cât și în cel al sintaxei. Noua orientare câștigă rapid adeziunea unui mare număr de compozitori din avangarda deceniilor 6-7 ale secolului XX, fiind cunoscută sub denumirea de **aleatorism**. John Cage este principalul reprezentant al acestui curent muzical, secondat îndeaproape de europenii Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Silvano Bussoti ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 23 – Silvano Bussoti, *Mit Einem Gewissen Sprechenden Ausdruck*, für Kammerorchester



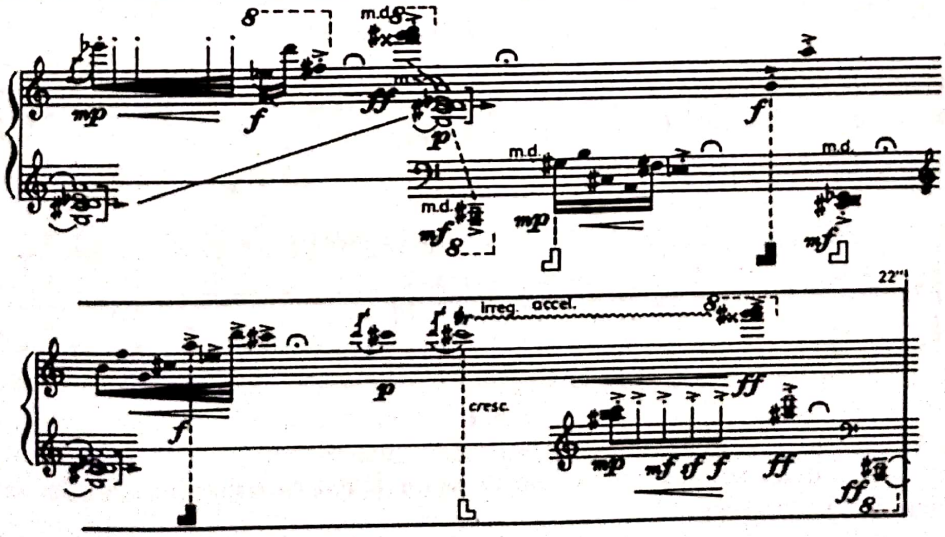
În acest punct al evoluţiei limbajului muzical, problema binomului **identitate-diferenţă** apare ambiguizată din toate punctele de vedere.

În primul rând, compozitorul recurge la elaborarea unei „scheme de compoziţie", cu indicaţii relativ precise, vizând parametrii sunetului: înălţime, durată, intensitate, timbru. De asemenea, viziunea macrotemporală asupra formei arhitectonice intră sub incidenţa improvizaţiei de moment, astfel încât asistăm, pentru prima dată în istoria muzicii, la un **transfer al prerogativelor conceptuale** dinspre compozitor spre interpret.

În această situaţie, interpretul devine co-autor al compoziţiei, fiecare ipostază interpretativă reprezentând, în mod inevitabil, o versiune *sui generis*.

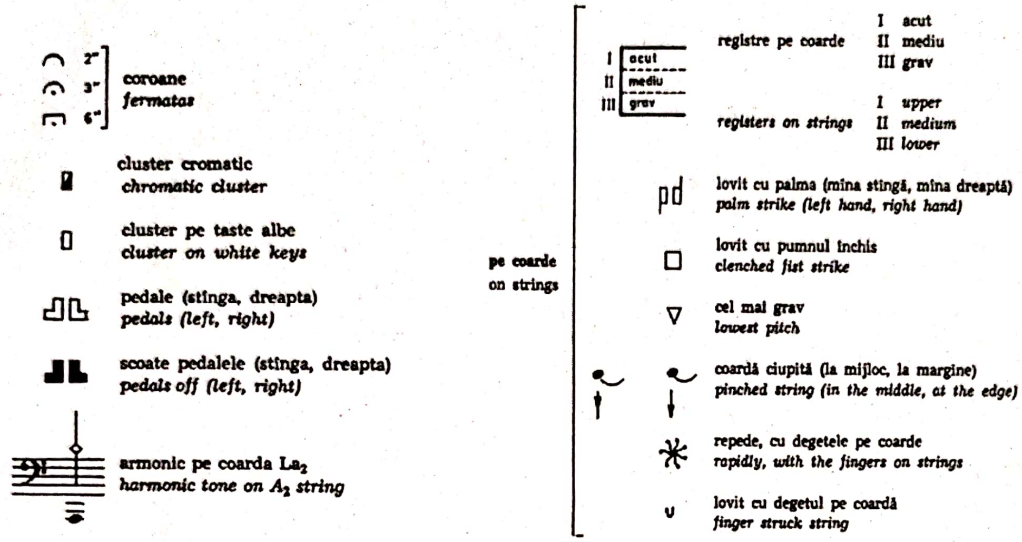
Relativizarea, ambiguizarea, proiecţia structurii muzicale în zona „întâmplării" atrage şi un mod de reprezentare specific, tradus într-o diversă şi aproape incontrolabilă **semiografie** sonoră.

Ex. 24a – Doina Rotaru, *Răscrucea macilor*, pentru pian solo



Ambiția descoperirii cu orice preț a originalității, iluzia că fiecare compozitor poate avea propriul cod de exprimare sonoră, generează situația în care nici un text muzical nu mai poate fi „decriptat" decât cu ajutorul unor legende de semne și simboluri grafice.

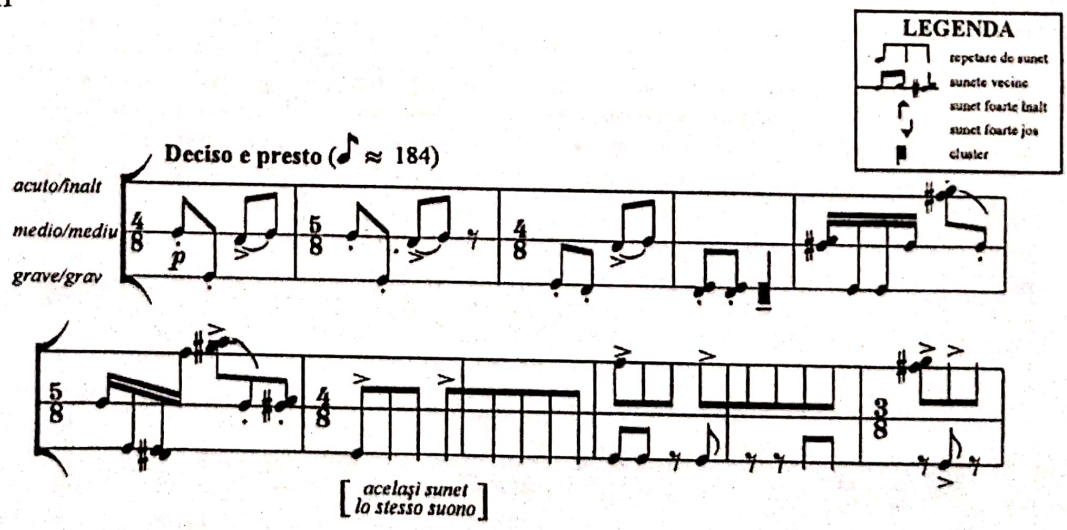
Ex. 24b – Doina Rotaru, *Răscrucea macilor*, legendă



Evident că în contextul muzicii aleatorice, **variaționalul** este grevat de **improvizatoric**, care la rândul lui, se supune, în diferite grade, imprevizibilului. De aceea întâlnim anumite concepții referitoare fie la un așa-zis aleatorism „moderat sau parțial", fie la un aleatorism „total".

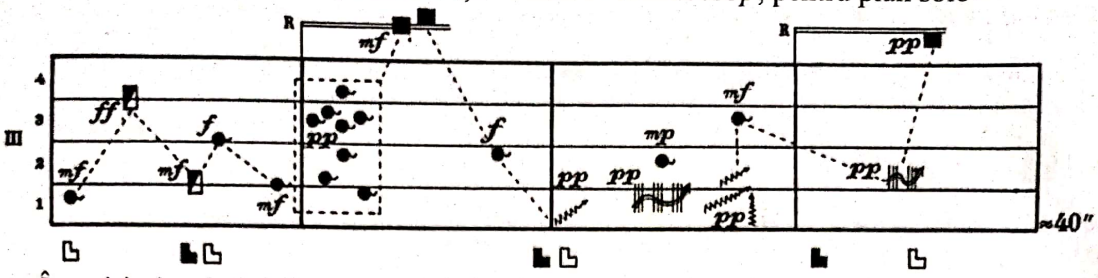
Abordarea de către compozitori a raportului **determinare-indeterminare** angajează primordial dimensiunea parametrică a fenomenului sonor. Specifică pentru **determinismul parțial** este aducerea în prim plan a unui parametru riguros fixat și „abandonarea" celorlalți în sarcina improvizatorică a interpretului. De exemplu, Dan Voiculescu în piesa *Studiu de ritm*, stabilește cu precizie ordinea temporală (ritm-metru-tempo), aproximând intonația la nivelul unor suprafețe sonore globale, respectiv registre ale pianului (grav, mediu, acut).

Ex. 25 – Dan Voiculescu, *Studiu de ritm*, din ciclul *Carte fără sfârșit*, pentru pian solo, caietul III



În aceeași ordine de idei, compozitorul Liviu Dandara creează un studiu de culoare sonoră, în piesa intitulată *Timbruri*.

Ex. 26 – Liviu Dandara, *Timbruri*, din ciclul *Caleidoscop*, pentru pian solo

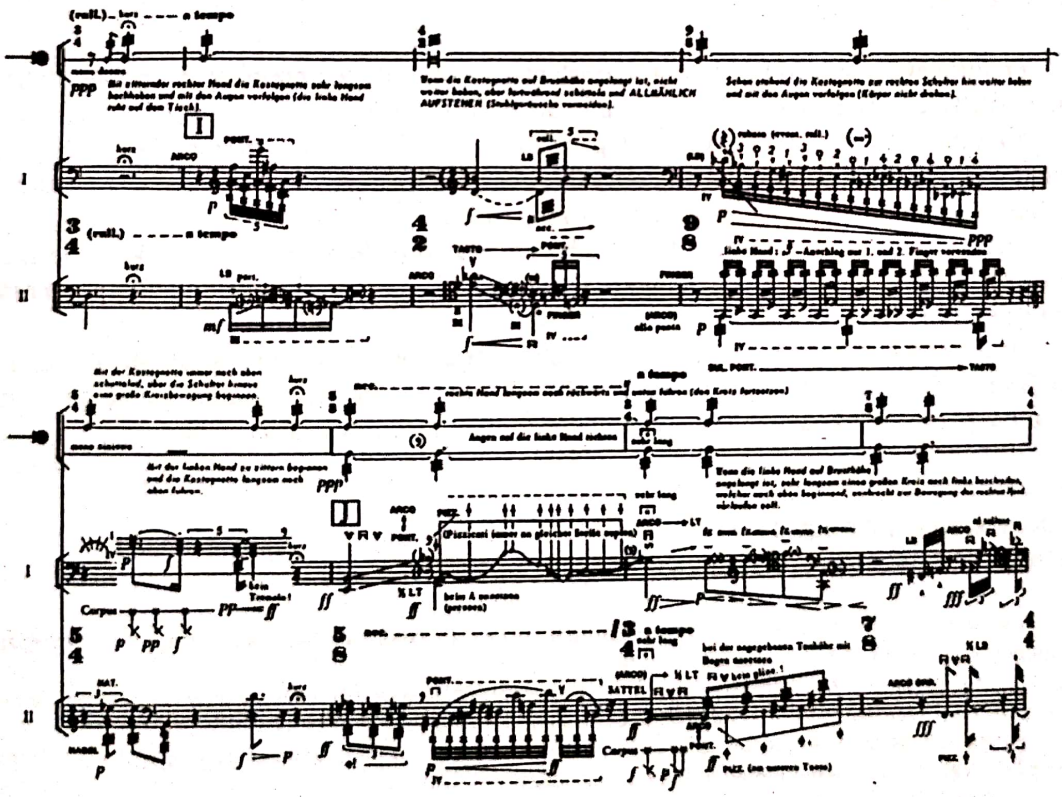


În spiritul redefinirii conceptului de **sincretism**, a doua jumătate a secolului XX impune o inedită orientare stilistică, în care ecuaţia variaţional-improvizatoric solicită unele dintre cele mai rafinate forme de valorificare a potenţialului intrinsec-teatral/dramaturgic al instrumentelor muzicale.

Unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai ceea ce numim **teatru instrumental**, adevărat „deschizător de drumuri" în acest domeniu al componisticii europene de după 1945, este Mauricio Kagel.

Alte ipostaze ale conceptului improvizatoric-variaţional se referă la apariţia **grafismului** muzical (compoziţie bazată pe gene-rativitatea sugestivă a unor figuri geometrice etc.) şi a **text-compoziţiei** (muzică dezvoltată în baza unui „scenariu", a unui text-grilă de situaţii ce trebuie să-şi găsească materializare sonoră).

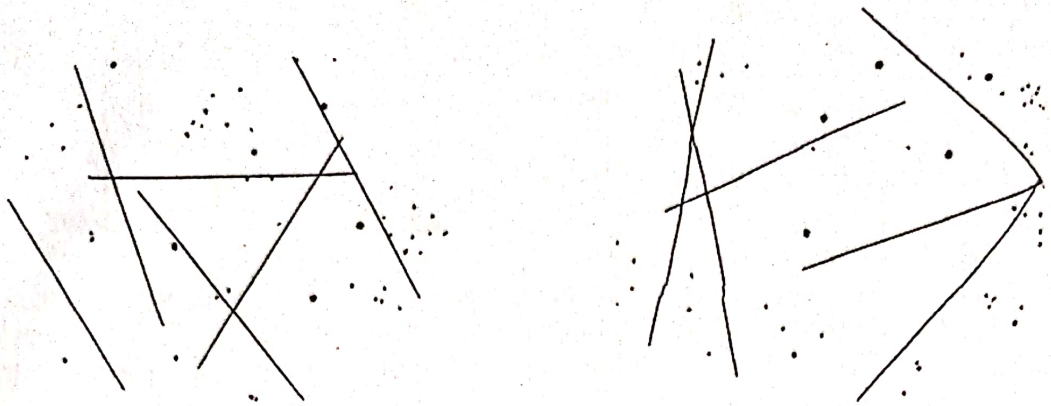
Ex. 27 – Mauricio Kagel, *Match* für drei Spieler



Abstractizarea maximă a dimensiunii improvizatorice, corelată cu practica aleatorică şi grafismul muzical dă naştere unui gen de exprimare radical deosebit de tot ceea ce definea până în acel moment fenomenul componistic. Este vorba despre orientarea de tip *chance-music*, aparţinând compozitorului american John Cage.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 28 – John Cage, *Variations II*. Zwei Zufallsversionen



Receptivi la sugestiile avangardei europene din deceniile 6-7 ale secolului trecut, unii compozitori români au venit cu propria viziune stilistică asupra curentelor componistice menționate.

Dintre autorii care au compus lucrări de teatru instrumental pot fi amintiți: Aurel Stroe, Nicolae Brânduş, Sorin Lerescu, iar dintre cei care au experimentat grafismul şi textcompoziția îi menționăm pe Dan Voiculescu, Liviu Dandara ş.a.

5. CONCLUZII

Fenomenul variațional este o constantă a gândirii componistice, având determinări istorico-stilistice şi expresii diferențiate de la un autor la altul.

Variația interesează atât palierul general al travaliului cu entitatea originară generativă (având o acțiune diacronică), cât şi palierul autonom al formei de sine-stătătoare, reflectată în tipologiile variaționale pe care le-am descris pe parcurs.

Desigur, un studiu aprofundat al tehnicii variaționale va descoperi elemente mult mai complexe, dar pliate pe cele două categorii menționate în prezentul studiu: **variația parametrică** şi **variația sintaxică**.

Apreciem în final că, în ciuda experimentelor cu privire la atemporalitate şi non-evoluție în edificarea fenomenului muzical, **variația** rămâne un element fundamental care, în plan fenomenologic, reflectă raportul ineluctabil, ontologic: **identitate-diferență**.

The variational principle. Conceptual and historic-stylistic bench marks

Variation is a fundamental compositional principle and, at the same time, a conceptual and phenomenological connector between different musical styles.

In this study we have tried to approach the variational principle synthetically, from three intertwined perspectives, i.e. CONCEPT, PHENOMENON and EVOLUTION.

Given the increasing interest in the musical phenomenon of the contemporary age, this study relies on aspects of the variational phenomenon in this stylistic stage.

Ontologically speaking, variation means change in relation to a given original feature. As might be expected, the reference item to which all the changes are compared acquires the status of model having a well-defined identity. Furthermore, all the changes which occur in relation to this **matrix** entail the general binomial of identity-difference.

The approach from general to specific requires certain observations concerning a series of generative priciples which are, de facto, true polarities of the variational phenomenon.

Scanned with OKEN Scanner

Variation is regarded on the **general level** of travail – where the generative original entity has a diachronic action, as well as on the **autonomous level** of the individual form – as reflected in the variational typologies previously described.

Naturally, a more profound study of the variational technique will reveal much more complex elements which, however, pertain to those two categories mentioned in the study, namely **the parametric variation** and **the syntaxic variation**.

The variational phenomenon is a constant of the compositional conscience, with expressions and historic-stylistic determinations which vary from one author to another.

Finally, we conclude that, despite certain experiments on the timelessness and non-evolution of the musical phenomenon, **variation** remains a fundamental element which reflects the ontological relation **identity – difference**.

Scanned with OKEN Scanner

TEXTURI SONORE ŞI FORMĂ ÎN *MADRIGALELE PENTRU CINCI VOCI* DE CLAUDIO MONTEVERDI

Mihaela Balan
Anul I, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Laura Vasiliu

Motivul pentru care mi-am ales ca temă a acestei lucrări tipurile de scriitură în creaţia lui Monteverdi este unul foarte simplu: frumuseţea, cantabilitatea şi virtuozitatea madrigalelor sale. După ce am ascultat şi interpretat în cadrul corului o astfel de lucrare, mi-am pus întrebarea: ce anume face ca aceste madrigale să sune special, fie vioi şi jovial, fie tensionat şi profund dureros? În căutarea răspunsului m-am lovit de alte întrebări mai complexe care au deschis calea spre o cunoaştere mai amănunţită a elementelor de limbaj din creaţia monteverdiană.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, muzica polifonică italiană intră într-un proces de clasicizare a mijloacelor sale de expresie. Punctul culminant al acestei evoluţii va fi atins în creaţia palestriniană, în cadrul genului de *motet*, însă un nou gen muzical este cultivat în tot mai multe centre italiene. Este vorba de *madrigal*, despre care Vasile Iliuţ afirmă că evoluţia sa *îl va apropia de construcţia, măreţia şi complexitatea motetului*. Alături de Luca Marenzio şi Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi a adus acest gen aproape de perfecţiune.

Cunoscutul compozitor italian a rămas în istoria muzicii ca un inovator, deoarece stilul său încorporează trăsături de limbaj contrastante: elemente ale Renaşterii (rigoare, strictețe, încorsetare în reguli, orientare spre trecut) şi elemente ale Barocului (extraversiune, teatralitate, laicizare).

În creaţia sa, remarcăm tendinţe spre dramatizare (până atunci latente în muzică) ce au fost duse la extremele afective. Acestea au determinat formarea unei noi concepţii despre disonanţă incompatibilă cu ideile Renaşterii, după cum a recunoscut şi Monteverdi însuşi când vorbea despre *seconda prattica* în muzică. Această sintagmă a fost corelată cu orice inovaţie muzicală din secolul al XVI-lea, cu orice aspect al noii estetici:

- stilul monodic,
- regularitatea ritmică în stilul de arie,
- organizarea armonică, verticală a scriiturilor,
- apariţia basului continuo,
- trecerea de la polifonie la melodia omofonă acompaniată.

Noua abordare armonică a madrigalului, care făcea posibilă existenţa disonanţelor nepregătite, a raporturilor intervalice mari (de sextă, septimă, chiar şi nonă) şi a saltului tuturor vocilor în aceeaşi direcţie, a dus la perturbarea echilibrului dintre voci. Toţi aceşti factori au fost responsabili pentru transformarea structurală a formei arhitectonice care avea să fie numită *concertato* sau *madrigal continuu*.

Monteverdi a utilizat basul continuu abia în cel de-al V-lea volum de madrigale, unde structura muzicală depindea de suportul armonic al părţii instrumentale şi de formele polifoniei

Scanned with OKEN Scanner

care supraviețuiseră din madrigalele mai vechi. Fuziunea acestor elemente a creat scriitura tipică a madrigalului *continuo*: un dialog imitativ, deschis şi aerisit, între voci care nu mai erau obligate să formeze o armonie completă, rigidă, imuabilă.

Pentru înțelegerea muzicii compuse de Claudio Monteverdi, sunt importante noțiunile de *stillo reppresentativo* şi de *stillo concitato*.

1. Sintagma *stillo reppresentativo*, care a generat numeroase controverse la vremea aceea, desemnează o manieră interpretativă specifică genului dramatic, în care linia melodică este construită în funcție de sensul cuvintelor, de expresia sentimentelor. Rezultatul sonor este asemănător recitativului, completat de o susținere armonică destinată să mențină corectitudinea intonației.
2. *Stillo concitato*, prezent mai ales în volumul de *Madrigale guerreri et amorosi* (al VIII-lea), reprezintă un stil al agitației, al neliniştii sufleteşti, stări create cu ajutorul numeroaselor ornamente (*grupetti*, *mordente*), a pasajelor de optimi sau şaisprezecimi rapide de mai multe măsuri. „În formă vocală, stilul *concitato* este asimilat unui parlando rossinian"[1].

Pentru a vedea elementele de scriitură şi formă din creația lui Monteverdi, am ales patru madrigale pentru cinci voci din volumele III, IV şi VI, pe care le-am analizat şi comparat:

- *Ond'ei di morte* din volumul al III-lea (publicat în 1592);
- *Ohime! Se tanto amate*! şi *Jo mi son giovinetta* din volumul al IV-lea (publicat în 1603);
- *Lasciate mi morire* din volumul al VI-lea (publicat în 1614), madrigal ce reprezintă o adaptare a *lamento*-ului Ariannei din opera omonimă.

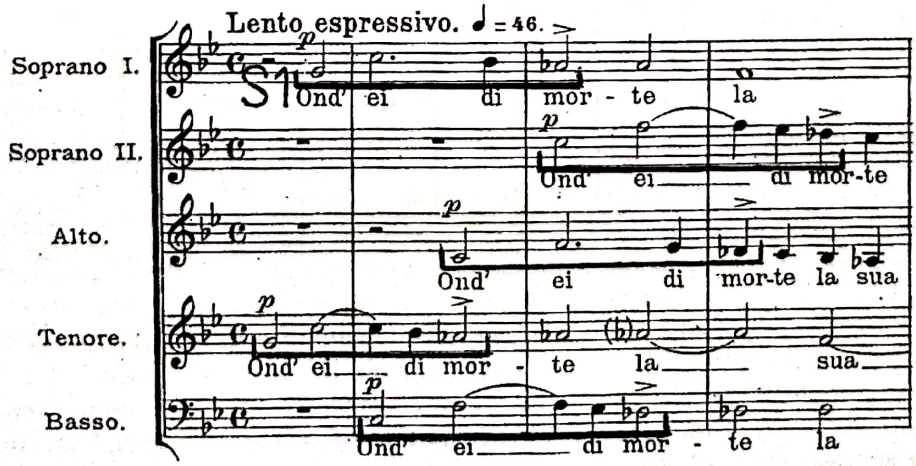
1) PROBLEME DE POLIFONIE

Din punct de vedere al scriiturii, remarcăm faptul că Monteverdi nu foloseşte în mod exclusiv polifonia sau omofonia, ci optează pentru îmbinarea celor două tipuri de scrituri. Madrigalul *Ond'ei di morte* reprezintă singura excepție din cele patru madrigale alese, întrucât are o țesătură polifonică imitativă complexă, adică structura sa e asemănătoare motetului în ceea ce priveşte consecvența succesiunii de fraze imitative.

Scriitura imitativă în *stretto* se realizează la diferite intervale distanță.

• În *Ond'ei di morte*, imitația are loc preponderent la 5tă descendentă sau 4tă ascendentă, ceea ce aminteşte de structura rigidă a motetului.

Ex. 1 – *Ond'ei, di morte*, ms. 1-4



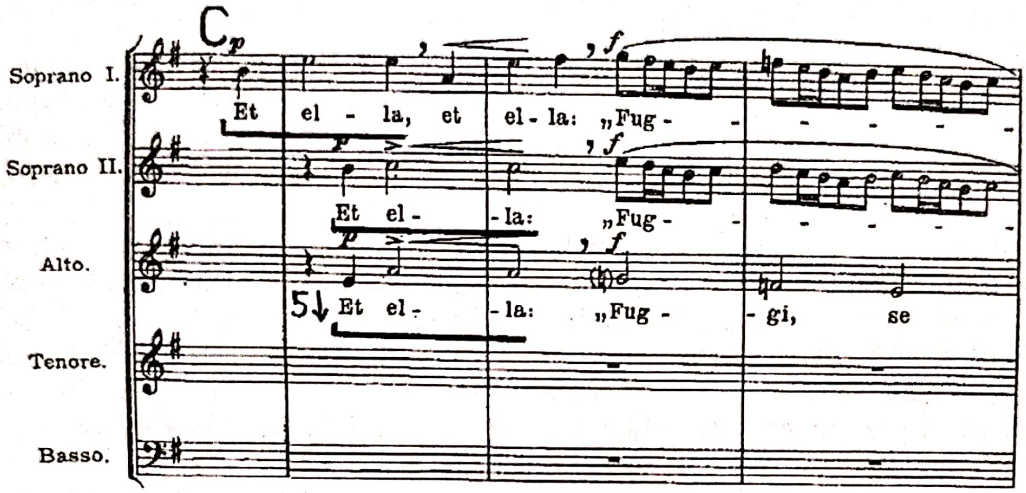
[1] Manzer Bukofzer – *Music in the Baroque era*, Ed. W. W. Norton & Company, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

• În *Ohime! Se tanto amate!*, este folosit mai ales intervalul de 4tă descendentă, care anticipă dispunerea vocilor din fuga barocă.

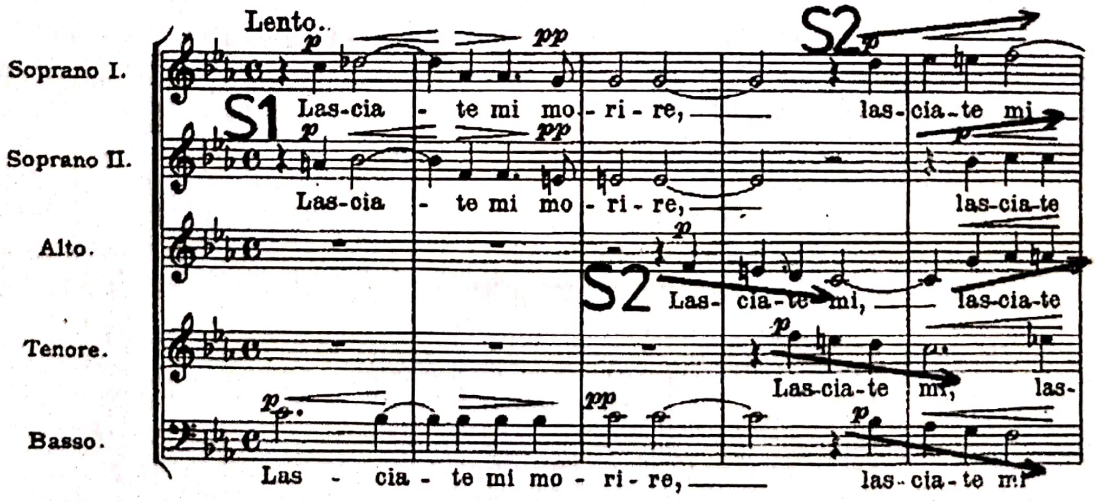
• În *Jo mi son giovinetta*, din cauza polifoniei realizate la câte două voci simultan, procedeul imitației *in stretto* este mai puțin prezent, dar îl putem remarca la începutul strofei B, în măsurile 13-15, precum și în debutul strofei C, măsurile 45-46, unde imitația se realizează la interval de 5tă descendentă.

Ex. 2 – *Jo mi son giovinetta*, ms. 45-48



• În *Lasciate mi morire*, imitația se realizează mult mai liber ca în celelalte madrigale, întrucât subiectele se repetă la intervale de 5tă descendentă, 3ță ascendentă și descendentă, chiar și de 2dă, în sens ascendent sau descendent, de multe ori opus sensului melodic al motivului inițial.

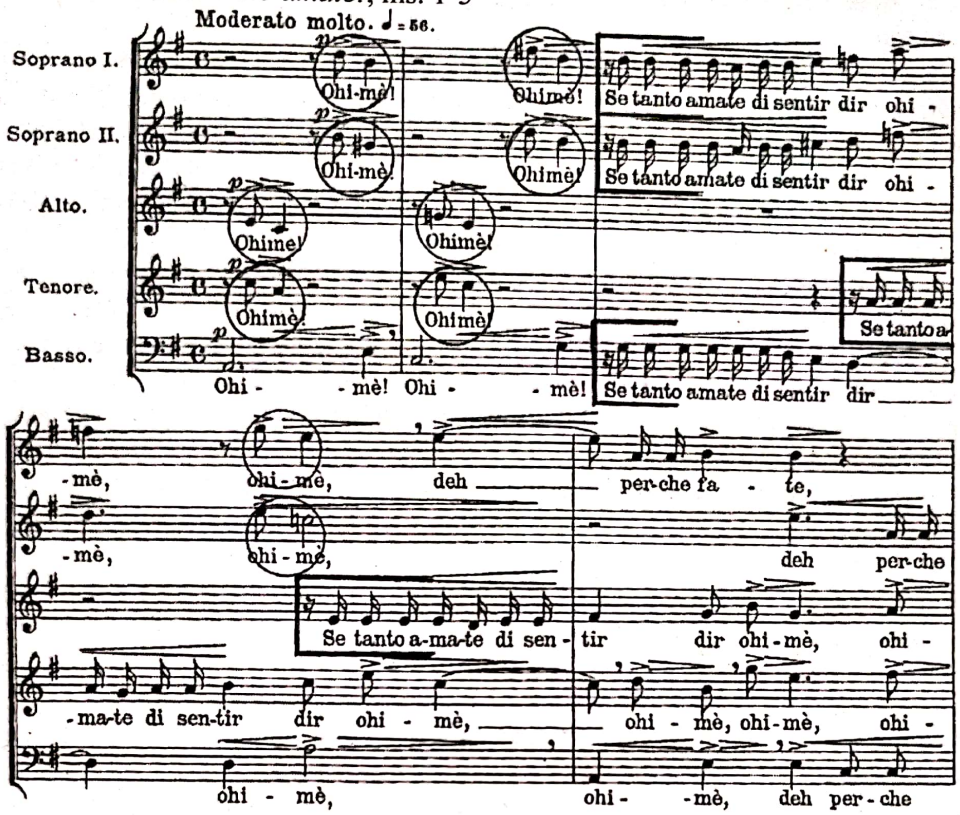
Ex. 3 – *Lasciate mi morire*, ms. 1-5



Se remarcă, de asemenea, varietatea dialogurilor dintre voci, în sensul că de multe ori, polifonia se îmbină surprinzător de armonios cu omofonia, *proposta* fiind expusă la un număr de voci, iar *riposta*, preluată de celelalte. Putem lua ca exemplu măsurile 3 și 4 din *Ohime! Se tanto amate!*, unde subiectul este expus la sopran I, dublat de sopran II și de bas, la intervale de 3ță și 5tă descendente, iar răspunsul apare cu o 4tă mai jos la tenor, apoi cu încă o 4tă mai jos (sau o 5tă ascendentă) la alto. Așadar, raportul densității vocale este de 3:1:1.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 4 – *Ohime! Se tanto amate!*, ms. 1-5



După cum se ştie, imitaţia poate fi strictă sau liberă. La Monteverdi, predomină al doilea tip de imitaţie, însă ceea ce conferă originalitate madrigalelor sale este imitaţia strictă a capetelor tematice, astfel încât după primele 3, 4 sunete care sunt reluate exact, mersul vocii respective devine liber, deşi înrudit cu motivul imitat. În acest sens, am ales ca exemplu *Ond'ei di morte* în care primele patru măsuri valorifică acest tip de imitaţie (vezi Ex. 1). Libertatea scriiturii duce la o mare virtuozitate şi fantezie.

Un alt aspect al imitaţiei des întâlnit în creaţia monteverdiană este dezvoltarea variaţională prin tehnica polifonică. Procedeul este vizibil în madrigalul *Jo mi son giovinetta*, unde motive de bază, formate din pătrimi şi optimi, apar mai apoi dezvoltate din punct de vedere ritmic.

Secvenţarea unui motiv pe diferite trepte, combinată cu imitaţia, reprezintă un procedeu compoziţional aspru condamnat de teoreticienii vremii. El apare în *Ohime! Se tanto amate!*, măsurile 1-4 (vezi Ex. 4).

2) PROBLEME DE ARMONIE

Din punct de vedere armonic, madrigalele lui Monteverdi alcătuiesc o lume plină de varietate şi culoare. Fiecare lucrare reprezintă un microunivers unic, perfect în sine.

Unitatea sonoră este realizată prin păstrarea modului pe tot parcursul lucrării, în ciuda tentativelor de modulaţie sau chiar a modulaţiilor propriu-zise care apar pe parcurs.

• Din cele patru madrigale pe care le-am ales pentru analiză, cel mai simplu din punct de vedere al structurii armonice este *Jo mi son giovinetta*, unde nu apare nici o modulaţie, ci doar semicadenţe pe dominanta lui *la dorian* sau cadenţe picardiene pe tonica sa. Madrigalul ar putea fi considerat monoton din acest punct de vedere, dar culoarea şi originalitatea sa nu sunt date de

Scanned with OKEN Scanner

acest aspect; notele melodice, secvențele, pasajele în canon sunt cele care compensează lipsa varietății armonice.

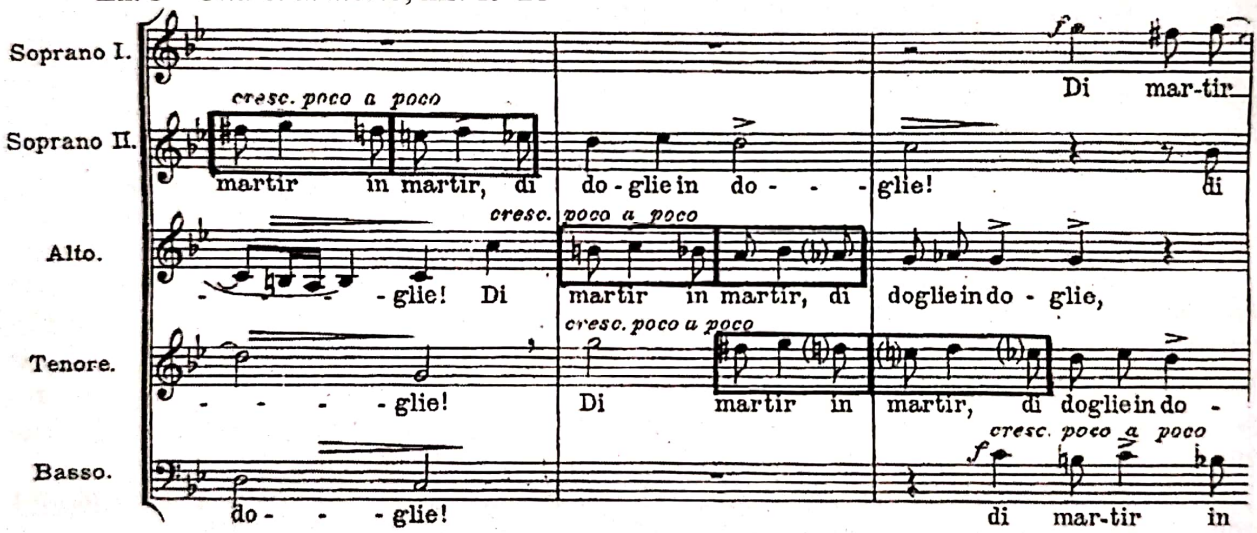
• În *Ohime! Se tanto amate* și *Ond'ei di morte*, armonia este îmbogățită cu ajutorul modulațiilor și al inflexiunilor modulatorii (*la dorian* I-V#, *Sol ionian*, *Re ionian*, *la dorian* V#, *mi eolian*, *la dorian* în primul madrigal și *do eolian*, *fa eolian*, *Mib ionian*, *sol eolian*, *do eolian*, *Do ionian*, *Mib mixolidian*, *do eolian*, *sol eolian* pe parcursul celui de-al doilea madrigal), la care se adaugă și cadențele picardiene ce apar nu doar la final, ci și în punctele interioare de cezură.

• Madrigalul *Lasciate mi morire*, deși se încheie cu cadență picardiană clară în *fa eolian*, are un debut ambiguu care trimite la *sib eolian*. *Lasciate mi morire* este cea mai complexă lucrare din cele patru madrigale analizate, deoarece întâlnim aici modulații, trepte mobile (treptele II, III și VI în *fa eolian*), relații autentice (I-IV-V-I) care anticipă legile sistemului tonal, dar și relații plagale (I-VII, V-II, III-II), ce păstrează culoarea modală.

Un alt aspect al limbajului intonațional-armonic este prezența cromatismelor. În partiturile analizate am delimitat două aspecte:

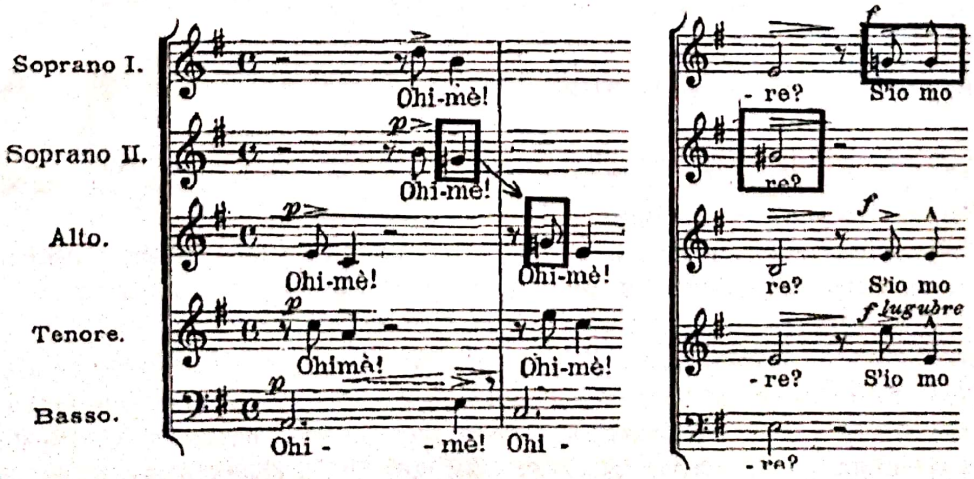
- formulele cromatice întoarse, care implică și inversiunea modală (din major în minor sau invers);

Ex. 5 – *Ond'ei di morte*, ms. 19-21



- falsele relații, care produc un fel de rupturi în înlănțuirea treptelor.

Ex. 6 – *Ohime! Se tanto amate!*, ms. 1-2 (sol#, sol becar); ms. 10 (sol#, sol becar)



3) PROBLEME DE FORMĂ

Analizele realizate au demonstrat că arhitectura madrigalului se articulează altfel decât cea a motetului, marcată de succesiunea frazelor imitative. Combinaţia dintre omofonie şi polifonie, preponderenţa polifoniei libere, importanţa acordată textului atât la nivelul conţinutului cât şi al formei, determină delimitarea lucrării în unităţi mari, ce conţin mai multe fraze, imitative sau nu.

Din punct de vedere muzical, delimitarea este marcată în mod clar de cadenţă armonică (fie semicadenţă, fie cadenţă perfectă, de obicei picardiană, în modul de bază sau în alt mod înrudit). Se păstrează însă şi întrepătrunderea dintre strofe prin folosirea cadenţelor oblice, în special în madrigalele timpurii. Toate acestea anticipează concepţia clasicilor despre relaţia armonie – formă.

- *Ond'ei di morte* are formă cvadristrofică în lanţ (A-B-C-C1-coda).
- *Ohime! Se tanto amate* are tot formă cvadristrofică (A-B-C-D-coda).
- *Jo mi son giovinetta* are o formă asemănătoare cu cea a rondoului clasic (A-B-A-C-Av1-C1-Av2).
- *Lasciate mi morire* are formă bistrofică (A-A1-coda).

Madrigalele se împart în strofe în funcţie de text, relaţia dintre versuri şi formă fiind una din preocupările majore ale lui Monteverdi, care considera că *„muzica trebuie să fie total supusă lumii sentimentelor şi să devină slujitoarea necondiţionată a cuvântului"*[2]. Astfel, linia melodică este în strânsă legătură cu sensul cuvintelor, valorile ritmice creează atmosfera din lucrarea respectivă, strofele putând fi delimitate în mai multe fraze muzicale, în funcţie de versuri şi punctuaţie. Un exemplu concludent pentru legătura dintre text şi muzică este primul subiect din madrigalul *Jo mi son giovinetta*, în care linia melodică, alcătuită din optimi şi reprezentând un mers frânt de terţe descendente este în deplină concordanţă cu textul: verbul *„rido"* este redat sonor cu ajutorul consoanei „h" inserată pe fiecare optime pentru a uşura execuţia vocală a notelor foarte rapide. Rezultatul este un „râs cântat".

Aşadar, în creaţia monteverdiană, inovaţia este dată de multe aspecte noi pentru vremea aceea, de natură melodică, armonică, polifonică, arhitecturală, literară chiar, după cum am văzut şi în madrigalele analizate, însă unul dintre cele mai importante elemente care dau culoare discursului muzical este interferenţa dintre omofonie şi polifonie.

În ce priveşte reforma produsă în genurile vocal-scenice, Claudio Monteverdi apare ca fiind unul dintre geniile cele mai inventive ale istoriei muzicii, unul dintre compozitorii cei mai actuali şi mai prezenţi în epoca noastră, unul dintre marii umanişti îndrăgostiţi de libertate, fără îndoială, primul care a înţeles că, pentru a fi învestită cu o putere dramatică, muzica trebuie să fie supusă total sensului cuvintelor şi să corespundă semnificaţiei acestora.

Shape and polyphony in Claudio Monteverdi's 5 voices *Madrigals*

During the second half of the sixteenth century, the polyphonic Italian music began a changing process in order to classicize its ways of expressing. The acme of this evolution would be reached in Palestrina's work, in a new musical gender, named motet, but a new kind of music started to be composed and listened in more and more Italian centers. It was called madrigal. Vasile Iliut, a famous Romanian research worker, said that '*the evolution of the madrigal will make it very close to the construction, the majesty and the complexity of the motet*'.

Together with Luca Marentio and Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi is the one who brought this musical gender close to perfection. The famous Italian composer is known in the history of music as innovator, because his

[2] *** Larousse – *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

work contains both Renaissance and Baroque elements (order, strictness, severity on one hand, and expressiveness, laicization, theater on the other hand).

In all his works, we can observe tendencies to dramatize his music, tendencies which existed before, but weren't put into practice and which were brought to the affective extremes. These things led to a new conception about dissonances which wasn't any longer proper with the ideas of the Renaissance Age. Monteverdi himself spoke about the so-called 'seconda prattica' in music. This word was put into connection with any musical innovation from the beginning of the sixteenth century: the monodycal style, the regular aspect in the aria style, the harmonical organization of the scores, the birth of the bass continuo and the transition from polyphony to the accompanied monody.

The harmonical approach of the madrigal, which allowed the existence of the unexpected dissonances, of the plagal harmonical relation, of the big leaps between sounds (sixth, seventh, even ninth) and of the leaps of all voices in the same direction, led to the breaking of the balance between the voices. All these elements made possible the structural change of the architectonical shape. That shape would be named '*concertato*' or '*continuous madrigal*'.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SINTAXE TIMBRAL-ORCHESTRALE ÎN LUCRAREA *ANTAR* DE RIMSKI-KORSAKOV

Miklos Fekete
Anul I, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

I. Rolul şi rostul unei vieţi consacrate muzicii

Când s-a născut Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov, muzica rusă avea ca reprezentanţi compozitorii: Aliabiev, Varlamov, Gurilev, Vertovski şi, mai ales, pe autorul operelor *Ivan Susanin*, *Ruslan şi Ludmilla*, fondatorul şcolii naţionale ruse, Mihail Ivanovici Glinka. Din coloşii literaturii ruse Nicolai Gogol, Vissarion Belinski, Vasilii Andeici Jukovski, Alexander Herzen, Nicolai Ogarev au ajuns la apogeul creaţiei lor; Ivan Sergeevici Turgeniev, Feodor Dostoievski, Lev Tolstoi, Aleksander Nikolaevici Ostrovski erau doar la începutul drumului.

În arta europeană de vest romantismul muzical a atins punctul culminant. Frederic Chopin, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann erau compozitorii sărbătoriţi de întreaga Europă. Giuseppe Verdi în acel an a scris *Ernani*, tot astfel a terminat Richard Wagner opera *Olandezul zburător*.

Iar când compozitorul rus s-a stins din viaţă, Franz Liszt, Richard Wagner, Hector Berlioz, Johannes Brahms de mult timp nu mai erau în viaţă. În arta muzicală dominau deja idei, curente şi stiluri noi. Numele care au stârnit interesul elitei muzicale europene erau Claude Debussy, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, Giacomo Puccini, Richard Strauss. În această perioadă compune Bartók Béla primul *Cvartet de coarde*, în care deja se conturează ideile şi procedeele sale inovatoare (cercetează şi fundamentează ştiinţific bazele folclorului diferitelor popoare); în acest interval de timp anunţă Arnold Schönberg verdictul asupra muzicii tonal-funcţionale, scriind că „sistemul tonal-funcţional este epuizat"(1905) şi compune *Gurre-Lieder*, primele două *Cvartete de coarde*, precum şi cele *Cinci piese pentru orchestră*. Anton Webern compune *Liedurile Stefan George*, *Cvartetul de coarde op. 5*. Alexander Skriabin compune *Sonatele pentru pian nr. 4* şi *5*, în care duce tono-modalismul până la limitele sale exterioare. Tot în această perioadă, discipolul celebru al lui Rimski-Korsakov – Igor Stravinski – compune *Simfonia op. 1 în Mi*, *Focul de artificii*.

Chiar şi aceste puţine – dar extrem de importante – date arată distanţa imensă pe care o cuprinde drumul vieţii lui Rimski-Korsakov între cele două poluri total diferite, între romantismul anilor 1840 şi curentele ramificate de la începutul secolului XX: post-romantismul, impresionismul, tono-modalismul, expresionismul, germenii avangardismului muzical, germenii dodecafonismului etc.

Iar estetica şi concepţia cristalizate în lucrările lui Rimski-Korsakov reprezintă un drum **de legătură** şi mai bine zis **de deschidere**, un pod între cele două ţărmuri amintite peste oceanul schimbărilor.

II. De la primii paşi şi încercări

Lucrarea *Antar* – puţin cunoscută până în prezent în context muzical – a fost scrisă de Rimski-Korsakov în anul 1868, la vârsta de 24 de ani. Această informaţie este deosebit de importantă, pentru că tânărul Rimski-Korsakov – înflăcărat de efervescenţa climatului muzical din cadrul cercului lui Balakirev –, fără pregătiri muzicale serioase şi academice, a început să dea glas talentului său componistic şi, începând cu anul 1861, la 17 ani, a compus primele sale lucrări simfonice. Până în anul 1868, când a compus *Antar*, deja ieşiseră la lumină *Simfonia I*, *Uvertura pe o temă rusească*, *Fantezia pe teme sârbe*, tabloul simfonic *Sadko*.

Talentul său muzical era incontestabil, dar îi lipsea cu desăvârşire pregătirea teoretică. De mic a dat dovadă de o memorie foarte bună şi de aptitudini muzicale deosebite (auz absolut, simţ ritmic extraordinar). El însuşi a scris ulterior, în autobiografia *Cronica vieţii mele muzicale*[1], că: „din cele ce-mi citea mama, reţineam pagini întregi, cuvânt cu cuvânt"[2]. „N-aveam nici doi ani şi distingeam cu uşurinţă toată melodiile pe care mi le cânta mama; pe urmă la trei-patru ani, băteam foarte bine măsura pe o tobă de jucărie, în timp ce tata cânta la pian. El schimba deseori intenţionat, pe neaşteptate tempoul şi ritmul, iar eu îl urmam imediat. Curând am început să fredonez tot ceea ce cânta tata şi de multe ori cântam din gură cu el împreună; apoi am încercat să cânt singur la pian, după ureche, piesele auzite de la el, cu armoniile lor. După ce am cunoscut denumirea notelor, puteam distinge şi numi orice sunet al pianului auzit dintr-o cameră alăturată"[3].

Pentru a putea înţelege importanţa şi adevărata valoare a lucrării *Antar* şi a celorlalte creaţii muzicale din tinereţe, trebuie să facem o scurtă trecere în revistă a evenimentelor care l-au condus ulterior spre muzică şi compoziţie.

La vârsta de 6 ani a început să ia lecţii de pian în orăşelul său natal, Tihvin, şi la 9 ani a început deja să compună. Acest act însă era un fel de joc muzical pentru băiat. „...de dragul jocului, de dragul maimuţărelii, aşa cum demontam şi montam ceasornice, tot aşa încercam uneori să compun muzică şi să scriu note"[4].

La 12 ani părinţii îşi trimit băiatul la Sankt Petersburg. Datorită faptului că Nicolai Andreevici a aparţinut unei familii de marinari (unchiul Nicolai Petrovici era amiralul preferat al ţarului Nicolae I, fratele mai mare, Voin Andreievici, era directorul Academiei de Marină), urmează *Şcoala de marină* la Petersburg. În fiecare sfârşit de săptămână ia ore de pian de la violoncelistul teatrului Aleksandrinki, d-l Uhlich, care a recunoscut repede talentul copilului şi l-

---

[1] *Cronica vieţii mele muzicale* este descrierea drumului prin care Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov a devenit muzician, compozitor şi autorul ne călăuzeşte de la frageda vârstă a copilăriei până la compozitorul, profesorul, dirijorul recunoscut de 62 ani. Lucrarea a fost concepută de Rimski-Korsakov încă din anul 1876, prima însemnare a amintirilor poartă data de 20 august 1876; a fost terminată la Riva, pe malul lacului Garda, la 22 august 1906. Astfel, de la prima însemnare a amintirilor trece o perioadă lungă de 30 de ani. *Cronica* (într-o formă prescurtată) a apărut după moartea compozitorului, în anul 1910, redactată într-o formă de tipar de însăşi soţia compozitorului Nadejda Nicolaevna Rimskaia-Korsakova. Ulterior, în anii 1928, 1932, 1935, au apărut încă trei ediţii, de această dată complete, sub îngrijirea fiului compozitorului, Andrei Nicolaevici Rimski-Korsakov (muzicolog şi critic muzical, editorul revistei *Contemporanul Muzical*). „Cu toate acestea, unitatea concepţiei autorului despre lume şi statornicia părerilor sale estetice sunt uimitoare" – putem citi din cuvintele introductive ale redacţiei ruse. În ultimele rânduri autorul afirmă: „*Cronica vieţii mele muzicale* a fost dusă până la sfârşit; ...conţine numai *adevărul* şi în aceasta va consta interesul ei."

[2] N. Rimski-Korsakov – *Cronica vieţii mele muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1961, p. 10.

[3] *Ibidem*, p. 11.

[4] *Ibidem*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

a recomandat marelui pedagog Kanillé. „Eram un *copil* de şaisprezece ani care iubea cu pasiune muzica şi care *se juca de-a muzica*"[5] – mărturisea cu ani în urmă compozitorul.

Profesorul de pian Feodor Kanillé i-a deschis ochii tânărului nu numai asupra adevăratului cântat la pian, dar, în acelaşi timp, şi asupra valorilor muzicale ruseşti (în special asupra muzicii lui Glinka). „Era primul muzician veritabil de care m-am apropiat"[6]. Kanillé, observând capacitatea şi pasiunea tânărului pentru a scrie muzică, i-a cerut să compună părţi de sonată după tiparul sonatelor beethoveniene, să scrie variaţiuni pe teme alese, să armonizeze melodii corale.

După un timp, fratele mai mare, socotind că Nicolai Andreevici cântă *destul de bine* la pian, a hotărât să înceteze lecţiile de pian. „Eram amărât. – scrie Rimski-Korsakov – El nu acorda o atenţie deosebită dragostei mele pentru muzică şi presupunea că voi deveni marinar"[7]. Legătura cu Kanillé însă nu a luat sfârşit. Îl vizita săptămânal în fiecare duminică şi primea sfaturi şi îndrumări pentru compoziţiile sale. Tânărul de 17 ani va ajunge, prin profesorul Kanillé, în cercul muzical al lui Balakirev.

III. Formarea personalităţii de muzician. Influenţe şi transformări

Mili Alexeevici Balakirev şi ceilalţi prieteni muzicieni din cerc (Modest Petrovici Musorgski, Ţezar Antonovici Kiui, Aleksander Porfirievici Borodin) au jucat un rol hotărâtor în orientarea viitoarei dezvoltări a tânărului. Aici şi-a dat seama cu adevărat de vocaţia sa de muzician. Dar până s-a decis definitiv pentru muzică (asemeni lui Musorgski şi Kiui) a trebuit să treacă prin viaţa aspră de ofiţer marinar, pe un drum de croazieră de 3 ani în jurul lumii.

Cu vasul *Almaz* au atins coastele Angliei, Americii, traversând Ecuadorul până la Rio de Janeiro. Tânărul însă nu a încetat să se ocupe de muzică şi, pe parcursul drumului, a scris prima sa simfonie – idee evident dată de Balakirev, care prin scrisori frecvente i-a corectat fiecare greşeală.

Aceşti trei ani „au lăsat în sufletul tânărului o urmă mai adâncă decât o serie de ore de armonie" – scrie Feuer Maria în cartea sa despre Rimski-Korsakov (p. 20). Câte impresii l-au impregnat pe tânărul sensibil! El exclamă în *Cronica* sa, scrisă cu câteva decenii după cele întâmplate: „Minunat e oceanul tropical cu albastrul său şi cu lumina sa fosforescentă; minunat e soarele şi minunaţi sunt norii tropicali, dar nu există ceva mai splendid pe lume decât cerul tropical, noaptea, pe ocean! Culoarea splendidă, verde-albastră, a oceanului din timpul zilei alterna cu licărirea fosforescentă, feerică din timpul nopţii. Zăream adeseori balene aruncând trompe de apă, peştii zburători se vedeau din zori. Zile fermecătoare şi nopţi de vrajă!"[8] Poate aceasta este perioada în care se dezvoltă trăsătura cea mai particulară şi caracteristică a artei sale muzicale, şi anume: *sensibilitatea faţă de culori* sau, după cum a fost denumit ulterior, *auzul colorat*, sinestezia între auz şi văz. Aceste impresii sunt intens prezente în lucrările următoare: *Sadko* (1867) şi *Antar* (1868). De fapt, acestea sunt primele sale lucrări *independente*, în care se manifestă pe deplin geniul său creator, în care reuşeşte să se detaşeze de tutela balakireviană, care a pus amprenta pe prima lui simfonie.

Putem să ne întrebăm de unde a avut curajul tânărul Nicolai Andreevici să se apuce de compunerea unor lucrări mai ample fără o bază de cunoştinţe solide de forme, armonie, contrapunct, compoziţie şi orchestraţie? Răspunsul îl vom primi îndată ce pătrundem în concepţia „Grupului celor cinci" – sau, aşa cum l-a denumit Vladimir Vasilievici Stasov, **„Micul grup al uriaşilor"**– şi mai ales în cea a conducătorului acestuia, Mili Alexeevici Balakirev.

---

[5] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1961, p. 20.
[6] *Ibidem*, p. 30.
[7] *Ibidem*, p. 21.
[8] *Ibidem*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

„De la prima întâlnire, Balakirev m-a impresionat profund – scria Rimski-Korsakov. Un pianist desăvârşit care executa totul pe de rost, având opinii îndrăzneţe, idei noi şi un talent componistic faţă de care nutream de pe atunci sentiment de evlavie." Deşi cu câţiva ani mai în vârstă, Balakirev era nu numai prietenul, dar şi *profesorul* şi *îndrumătorul* celorlalţi tineri, grupaţi în jurul lui. El dădea indicaţii, corecta, ajuta pe ceilalţi. „Graţie culturii teoretice vaste, inteligenţei vii şi spiritului de observaţie care nu dădea greş, el îi depăşea cu mult pe fiecare. Datorită însuşirilor sale excepţionale, Balakirev exercita asupra membrilor grupului o influenţă irezistibilă şi o autoritate"[9]. Observând talentul muzical al lui Musorgski, Rimski-Korsakov, mai târziu al lui Borodin, i-a pus să compună. „După primele mele încercări, cu tehnică de diletant, dar care erau pline de muzicalitate şi vădeau o preocupare în privinţa stilului şi a gustului – am fost pus să compun, nici mai mult, nici mai puţin decât o simfonie"[10]. Iar Balakirev, prin cunoştinţele sale, s-a oferit să critice şi să corecteze aceste încercări componistice. „El a fost un remarcabil critic şi mai cu seamă un *critic tehnic*"[11]. Balakirev era cel mai educat dintre ei din punct de vedere muzical; el stăpânea contrapunctul, avea simţul formei, precum şi cunoştinţe de orchestraţie, deşi nu a urmat niciodată un curs sistematic de armonie sau contrapunct, „aşa că nu considera necesare aceste studii"[12] – reaminteşte Rimski-Korsakov. Ideea şi conceptul generator în cercul lui Balakirev era că nu este importantă pregătirea muzicală de dinainte; important este ca omul să se apuce de compunere, de creaţie şi să înveţe din propriile sale încercări şi lucrări.

Ignoranţa faţă de învăţarea academică totuşi avea incontestabil latura sa fructuoasă: membrii „Grupului celor cinci" nu aveau o preconcepţie a tehnicii componistice, regulile nu îi limitau în actul de creaţie, ci dimpotrivă, introduceau în lucrările lor ceea ce doreau. Realismul din literatura şi pictura rusă, precum şi sensibilitatea pentru muzica populară rusă au pătruns şi au străbătut în mod natural lucrările acestor tineri.

După câţiva ani, când a acceptat postul de profesor de orchestraţie, a început să fundamenteze cunoştinţele sale teoretice. „Am devenit cel mai bun student al instituţiei, dacă mă gândesc la acele cunoştinţe preţioase pe care le-am dobândit acolo" – scrie în *Cronica* sa autobiografică.

Toate cunoştinţe sale – de limbaj, orchestraţie, de morfologie şi sintaxă, estetico-valorice –, care în ultimele două etape ale creaţiei lui Rimski-Korsakov s-au cristalizat şi s-au închegat într-un sistem aparte, apar mai mult sau mai puţin deja în lucrările de tinereţe – *Sadko* şi, mai ales, în *Antar*. Elementele stilistice şi componistice ale lui Rimski-Korsakov se manifestă deja – de cele mai multe ori *intuitiv* şi nedefinit – în lucrările amintite. O analiză mai detaliată va puncta câteva trăsături definitorii prezente în *Antar*, care totodată vor fi germeni de inspiraţie în arta multor compozitori.

IV. În mirajul lucrării *Antar*

Lucrarea *Antar*, scrisă în 1868 – lucrare simfonică în patru părţi – este un basm muzical, o lucrare *programatică*, tipică erei romantice. Importanţa lucrării – pentru însuşi Rimski-Korsakov – reiese din faptul că a reluat şi a revizuit această lucrare de trei ori, prima dată în anul 1875 – când a făcut marea revizie, apoi în anii 1897 şi 1903 – când a efectuat mici reorchestrări, pentru ca lucrarea să fie în concordanţă perfectă cu măiestria sa de compozitor şi orchestrator.

Ca o curiozitate, însuşi Ravel – care s-a preocupat mult de lucrările compozitorilor ruşi, ale lui Rimski-Korsakov şi, în special, cu această lucrare –, în anul 1910, a reorchestrat toată lucrarea. Această variantă însă nu este cunoscută şi nici cântată. Varianta care se cântă datează din anul 1903, fiind doar reluarea cu mici modificări de orchestraţie a variantei din 1875.

---

[9] Gh. Merişescu – *Istoria muzicii universale, vol. II*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968, p. 183.
[10] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, p. 31.
[11] *Idem.*
[12] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

„Un tablou atât de admirabil al orientului nu crease până atunci nici un muzician rus şi nici un alt muzician european"[13] – scrie prietenul *Grupului*, Stasov.

Basmul *Antar* a fost scris de literatul şi cercetătorul limbii şi literaturii arabe Osip Ivanovici Senkovski[14], care s-a folosit de conţinutul a mai multor poveşti populare arabe.

Rezumatul poveştii, care stă la baza programului lucrării lui Rimski-Korsakov, este următorul:

„Antar, jignit de oameni, cu un sentiment de amară deziluzie în suflet, părăseşte societatea, retrăgându-se în pustiu. A plecat de la oameni pentru totdeauna şi a jurat să-i urască pentru că ei i-au plătit binele cu răul. S-a retras, deoarece căuta liniştirea şi uitarea (asemeni figurii eroului romantic al lui Berlioz din lucrarea *Harold în Italia*). Era frumos pustiul Şamsk; frumoase erau şi ruinele Palmirei[15] şi Antar a stat în mijlocul ruinelor oraşului pentru a găsi liniştea şi uitarea.

Chinuit de foame, Antar a luat în urmărire o gazelă sprintenă şi încântătoare. Era pregătit să o prindă, dar deodată s-a auzit o gălăgie puternică şi aerul se acoperea cu umbră neagră. O pasăre monstruoasă urmărea gazela. Pentru a apăra gazela, Antar şi-a schimbat dintr-o dată intenţia şi şi-a înfipt lancea în monstru, rănindu-l mortal. Extenuat, el a adormit la adăpostul unor străvechi ruine. /.../ Trezindu-se, Antar s-a văzut într-un palat, înconjurat de mari bogăţii, în care mai multe sclave îl slujeau pe el şi îi încântau văzul şi auzul. Stăpâna palatului, regina Palmirei, buna Peri (înger)[16] Ghiul-Nazar i-a povestit că ea era acea gazelă pe care o salvase de un spirit rău ce o urmărea sub înfăţişarea unei enorme păsări de pradă. Drept răsplată, Ghiul-Nazar i-a propus lui Antar să încerce trei plăceri ale vieţii: dulcea satisfacţie a răzbunării, plăcerea puterii şi deliciul iubirii. Când Antar s-a hotărât să încerce aceste trei voluptăţi, s-a trezit din somn printre ruinele oraşului străvechi."Toate acestea formează conţinutul primei părţi a compoziţiei lui Rimski-Korsakov.

Partea a doua, intitulată „Voluptatea răzbunării" – ca primul dar dat de peri – reprezintă tabloul luptei lui Antar cu duşmanii săi. Însă, cu toate că a fost învingător, Antar nu a găsit mângâierea şi fericirea.

„Voluptatea puterii" este titlul celei de a treia părţi, dar şi „deliciile" puterii l-au plictisit pe Antar. Iarăşi a apărut Antar în ruinele Palmirei.

Partea a patra şi ultima este „Voluptatea dragostei", pe care Antar a nutrit-o faţă de însăşi Peri Ghiul-Nazar. Timpul trecea într-o continuă fericire. Însă Antar ştia că din nou va veni plictiseala şi deziluzia. El o rugă pe Peri să-i ia viaţa atunci când observă cel mai mic semn al dezinteresului faţă de ea. Atunci, când după o fericire lungă şi reciprocă, Peri a observat că el se uită distrat şi îngândurat în depărtare, ea a ghicit pricina; l-a îmbrăţişat pătimaş pe Antar, focul ei, ca o scânteie, a zburat în inima lui ... şi Peri, într-un ultim sărut, şi-a unit sufletul cu cel al lui Antar care a adormit pe pieptul ei pentru totdeauna în somnul morţii...

„Acest subiect, care cerea cât mai multă poezie, pitoresc şi o orchestrare plină de colorit, se potrivea perfect cu firea, cerinţele, gusturile şi talentul maturizat al lui Rimski-Korsakov" –

---

[13] V.V. Stasov – *Articole despre Rimski-Korsakov*, Editura Cartea Rusă, 1955, p. 59.

[14] *Osip Ivanovici Senkovski* (1800-1858) (în poloneză Jozef-Julian Sekowski) era om de ştiinţă, jurnalist, scriitor, folclorist, istoric, orientalist, una din cele mai controversate personalităţi din sec. XIX. Era cunoscător al multor limbi şi culturi antice, orientale (arabă, persană, turcă, siriană, egipteană, tibetană, mongolă, chineză, limbile ebraice). A călătorit foarte mult în Orient, a cercetat manuscrise din istoria popoarelor, a cules folclor, pe care l-a şi publicat. Publicaţiile sale au avut o largă paletă: de la matematică, literatură, lingvistică până la medicină. Sub pseudonimele de *baronul Brambeus* a descris multe din călătoriilor sale în povestiri fantastice (*Călătoria la centrul Pământului*). A fost şi profesor de limba şi literatura arabă, turcă şi persană, la Universitatea din Petersburg.

[15] *Palmira* – oraş situat în statul Siria, în inima Deşertului Sirian. Este o oază. Şi-a primit numele de la romani, în jurul primelor decenii după Cristos. Numele înseamnă „oraşul palmierilor". Oraşul a fost locuit din timpuri ancestrale; există date referitoare la aşezare deja din anii 2000 î.Chr. Numele anterior a fost Tadmor (nume pre-semitic). Nenumărate ruine sunt şi astăzi vizibile (poarta de intrare în oraş, templul Bel – Baal, care era Templul de Soare, amfiteatrul, valea mormintelor etc.).

[16] *Peri* înseamnă *înger* (imperial), în mitologia iraniană.

Scanned with OKEN Scanner

scrie Stasov şi continuă ideea: „de aceea lucrarea a devenit o adevărată capodoperă, una din gloriile muzicii ruse"[17].

Compozitorul – după câteva decenii de la scrierea lucrării – destăinuia: „... privind cu un ochi experimentat Antar, nu pot să nu resimt o mare satisfacţie ..."[18]

La sfârşitul anului 1867, în mijlocul iernii, Rimski-Korsakov a început compunerea lui *Antar*. Ideea temei a fost sugerată de Balakirev şi de Musorgski. Tema era *foarte ispisitoare pentru un compozitor* – mărturisea însuşi Rimski-Korsakov – şi acest lucru s-a dovedit prin timpul foarte scurt în care a realizat cele două părţi importante ale lucrării: părţile I şi IV, care au fost terminate încă din iarna anilor 1867-1868. Omul cu care a dus o intensă corespondenţă pe tema lucrării era Musorgski. I-a comunicat amănunţit intenţiile sale, cu exemplificări pe note, sfătuindu-se cu el asupra diferitelor detalii şi cerându-i părerea.

Influenţa lui Balakirev deja nu mai apare în mod atât de direct în lucrarea de faţă, după cum se poate observa în primele lucrări, căci – după mărturisirea compozitorului – în iarna şi primăvara anului 1868 relaţia dintre cei doi a început să se răcească. Rimski-Korsakov se contura tot mai hotărât ca individualitate originală, era tot mai independent şi „...nu intenţiona să urmeze orbeşte diferite sugestii sau să satisfacă diferite pretenţii, când era vorba de compoziţiile sale. El se supunea în primul rând cerinţelor propriei sale firi, propriului său talent"[19] – scrie Stasov în articolele sale despre Rimski-Korsakov.

Din *Cronica* lui Rimski-Korsakov reiese că după terminarea părţilor I şi IV el a scris şi partea a II-a, apoi şi-a întrerupt lucrarea deoarece a primit sarcina de a orchestra un Marş de Schubert, ce urma să fie prezentat în cadrul unui concert. Abia după câteva luni, în decursul verii, a reluat munca şi a recompus partea a II-a (în locul tonalităţii originale de *si minor* a folosit *do# minor*) şi a compus partea a III-a. Dacă luăm în considerare faptul că prima parte (compusă prima) este cea mai lungă – în jur de 10 minute, apoi cea de a IV-a (compusă a doua) – în jur de 9 minute, iar celelalte două (finalizate după întreruperea actului componistic) sunt în total în jur de 9 minute, putem afirma că povestea propriu-zisă (prima parte) şi *Voluptatea dragostei* (partea a IV-a) au beneficiat de o atenţie sporită şi de o importanţă mai mare din partea compozitorului.

Lucrarea este scrisă pentru formaţie orchestrală simfonică, având următoarea componenţă:

- **p. I**: 3 flaute, 1 oboi, 1 corn englez, 2 clarinete în la, 2 fagoturi, 4 corni în fa, timpan,talgere, tobă mare, 1 harpă, viorile I şi II, viole, violoncele, contrabasuri;
- **p. a II-a**: flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete în la, 2 fagoturi, 4 corni în fa, 2 cornete în mi, 3 tromboane, 1 tubă, timpan, tam-tam, tobă mare, viorile I şi II, viole, violoncele, contrabasuri;
- **p. a III-a**: flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete în la, 2 fagoturi, 4 corni în fa, 2 cornete în mi, 3 tromboane, 1 tubă, timpan, trianglu, tamburină, talgere, tobă mare, viorile I şi II, viole, violoncele, contrabasuri;
- **p. a IV-a**: 3 flaute, 1 oboi, 1 corn englez, 2 clarinete în la, 2 fagoturi, 4 corni în fa, timpan, tam-tam, 1 harpă, viorile I şi II, viole, violoncele, contrabasuri.

Din orchestraţia părţilor reiese clar similitudinea aparatului orchestral între părţile I şi IV, precum şi între părţile II şi III. Prezenţa fortificată a partidei de suflători de alamă în părţile mediane (4 corni în fa, 2 cornete în mi, 3 tromboane, 1 tubă) se datorează caracterului programatic şi anume – prezentarea muzicală a răzbunării şi a puterii. Tot din acest motiv, de a fi cât mai răsunător, apare şi *piccolo*-ul, iar partida de percuţie este, de asemenea, îmbogăţită. Părţile exterioare includ doar cornii şi cornetele, însă au în plus harpa şi cornul englez. Această alegere a timbrelor este bine gândită.

---

[17] V.V. Stasov – *op. cit.*, p. 56.
[18] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, p. 90.
[19] V.V. Stasov – *op. cit.*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

V. Dilemă sau controversă: *Antar* – simfonie, suită sau poem simfonic?

Până în acest moment am evitat să denumesc genul lucrării. Acest lucru se datorează faptului că ne stau la dispoziție mai multe variante ce trebuie verificate fiecare înainte de etichetare. În anul 1868, când lucrarea a fost terminată, compozitorul a numit-o *Simfonia a II-a*. Peste câțiva ani, i-a schimbat denumirea în *Suita simfonică Antar*. Cu ocazia scrierii autobiografiei a încercat să precizeze această confuzie terminologică, scriind că: „Am intitulat lucrarea mea destul de nepotrivit, *Simfonia a II-a*, iar mai târziu, peste mulți ani *Suită simfonică*. /.../ Denumind *Antar* – simfonie, comiteam totuşi o greşeală. *Antar* era poem, suită, basm, povestire, tot ce vrei, dar nu simfonie"[20].

După trecerea în revistă a caracteristicilor care determină genul lucrării *Antar* am putea ajunge la următoarea idee: genul – într-o interpretare ulterioară – poate să fie ***polivalent***. Putem să tratăm genul lucrării ca pe o unificare şi o contopire a mai multor genuri. Este foarte greu de separat de *suită*, deoarece povestirea muzicală se face prin microtablouri simfonice distincte, care se succed în lanț unul după altul, unificate totuşi prin însuşi personajul principal şi prin *Leittema* lui. Însă, mergând mai departe, este greu de potrivit în schema unei *simfonii*. Pentru genul de simfonie votează doar faptul că are patru părți distincte. În comparație cu program-simfoniile lui Liszt şi ale lui Berlioz există, totuşi, o mare diferență. Dacă în program-simfoniile *Harold în Italia* şi *Episod din viața unui artist* (*Simfonia fantastică*) de Berlioz, precum şi în *Faust-Symphonie* şi *Dante-Symphonie* de Liszt, pe lângă caracterul lor programatic întâlnim o formă de *sonată* în prima parte şi o prelucrare simfonică a temelor, în *Antar* însă lipsesc aceste elemente: lipseşte cu desăvârşire forma de *sonată* din partea I. Poate genul cel mai adecvat acestei lucrări ar fi cel de ***poem simfonic***. Această denumire încă nu îi era prea cunoscută tânărului Rimski-Korsakov de 23-24 de ani. Totuşi, în favoarea acestui gen, stau următoarele argumente:

- este o scriitură orchestrală simfonică;
- este o muzică cu caracter programatic[21] (programul scris, rezumatul basmului lui Senkovski, se află la începutul partiturii), unitară în toate cele patru părți;
    - indicațiile de tempo decurg din narațiunea muzicală (*Allegro furioso*, *Allegro giocoso*, *Allegro risoluto alla Marcia*, *Andante amoroso*, *Allergando* etc.);
    - conținutul programatic este în evocativ, imaginar; domină elementele epice, narative, însă nu lipsesc nici ciocnirile de tip dramatic;
- lipseşte cea de a treia trăsătură fundamentală a poemului simfonic: promovarea caracterului monopartit al lucrării (cum sunt, de exemplu, poemele simfonice ale lui Liszt). Lucrarea *Antar* este segmentată în macrounități: patru părți distincte şi, în cadrul celor patru părți, microtablouri simfonice; totuşi povestirea este unitară cu un singur erou principal. Vasile Herman, în lucrarea *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, menționează: „Necesită ca poemul simfonic să îmbrace totdeauna tiparul muzical adecvat scrierii literare pe care o «traduce» în limbajul muzicii. Iată pentru ce se poate afirma cu tărie că ***poemul simfonic reprezintă un gen, mai puțin o formă a muzicii***!"[22]
- prezența – în diferite ipostaze (variații, parafraze, uşoare dezvoltări şi hiperbolizări) – temei lui Antar în toate părțile, care are şi un rol de a lega aceste patru

[20] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, p. 88.

[21] *Muzica programatică* – prin această noțiune înțelegem muzica instrumentală cu un „conținut extramuzical" redat de un *titlu-program* sau de un *program dezvoltat*. Termenul de *muzică programatică* (*Programmusik*) este introdus în anul 1855, concomitent, de A. W. Ambros – în lucrarea: *Die Grenzen der Musik und Poesie* – şi de Fr. Liszt – în lucrarea: *H.Berlioz und seine Haroldsymphonie*.

[22] Vasile Herman – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982, p. 114.

mari segmente; deşi pe parcursul părţilor apar teme secundare, totuşi există doar o singură temă care străbate toată lucrarea, şi anume: *Leittema* lui Antar;

- părţile sunt legate una de cealaltă din două motive: pe de o parte, cele 3 „voluptăţi" promise de peri Ghiul-Nazar sunt de fapt părţile II, III şi IV ale lucrării, deci se nasc din prima; pe de altă parte, temele, motivele tematice, elementele figurative sau contrapunctice sunt prezente în mai multe părţi, făcând lucrarea coerentă şi unificată, chiar dacă lucrarea nu este monopartită.

VI. Posibilităţi de interpretare ale formei

„Analizând după mulţi ani forma lucrării, pot mărturisi că am ajuns la ea fără vreo influenţă sau sugestie străină. Dacă forma primei părţi decurge din aceea a povestirii însăşi, problema de a zugrăvi voluptatea răzbunării (p. a II-a), a puterii (p. a III-a) şi a dragostei (p. a IV-a), ca momente pur lirice, nu indică nici o formă, ci determină doar stările sufleteşti şi schimbările lor, dând astfel libertate deplină desfăşurării muzicale propriu-zise"[23].

Prima parte este un lanţ de tablouri care se succed în felul următor:

Nr. de măsuri	Ind. de tempo	Măsura	Armura	a) formă tripartită incompletă	b) formă de *pod*	c) formă de *rondo* liber (de *fantezie*)
ms. 1-41	*Largo*	4/4	3 # fa#	A	A	R (refren) 2x
ms. 42-117	*Allegro giocoso* *Allegro furioso*	3/4	1b re		B	ep.1 (episod)
ms. 118-122	*Adagio*	4/4	3 # fa#			R prescurtat
ms. 123-243	*Allegretto vivace*	6/8	6# Fa#	B	C	ep.2
ms. 244-255	*Adagio*	4/4	2# si		B^1	
ms. 256-273	*Allegretto vivace*	6/8	6# Fa#			
ms. 274-291	*Largo*	4/4	3 # fa#	A incomplet	A^v	R final 1x

Totuşi, punând sub lupă gruparea, structurarea acestor microtablouri, vom ajunge la conturarea unei oarecare forme. În cazul de faţă avem mai multe opţiuni pentru a o defini. Variantele sunt:

formă tripartită cu repriză incompletă
formă de *pod*
formă de *rondo*

[23] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, p. 89.

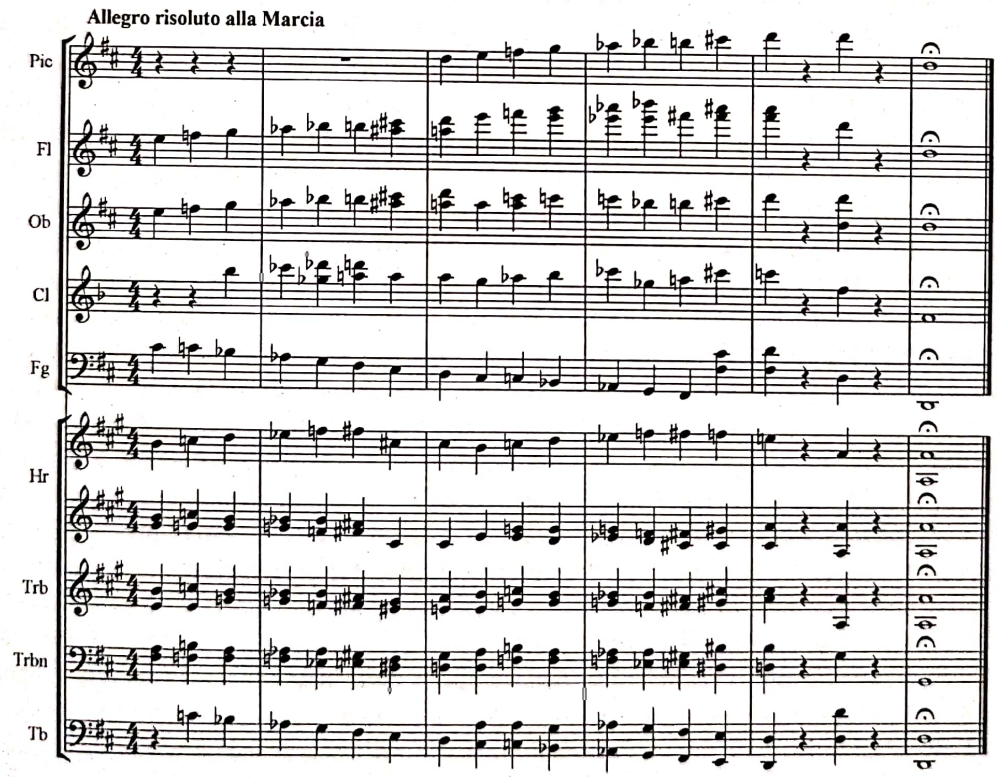
Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul – în *Cronica* sa – delimitează 3 segmente în cadrul părţii I: „materialul muzical folosit în introducere (deşertul, Antar, episodul cu gazela) revine după partea în formă de scherzo, în Fa# major în 6/8 şi încheie partea”[24], ce amintesc de forma tripartită, dar incompletă. Incompletă, deoarece prima strofă mare nu apare complet. Lipseşte episodul cu gazela, omorârea păsării uriaşe. Forma tristrofică mare arată astfel a structură rotundă, ce decurge din actul de povestire muzicală a întâmplărilor.

- partea a II-a evocă prin construcţia sa o *formă de sonată* şi este construită pe o frază introductivă (cu caracter ameninţător) şi pe tema lui Antar. **Dezvoltarea** nu este altceva decât prelucrarea motivelor tematice din tema lui Antar. **Coda** se bazează pe fraza introductivă.

- partea a III-a este un *marş triumfal* şi are o forma tripartită: **ABA+ Coda**. Prima parte, **A**, este *marşul* propriu-zis, cu o melodie secundară cantabilă inspirată din folclorul oriental şi o încheiere pe tema lui Antar. Partea mediană însă nu aduce un material cu totul nou, ci este o prelucrare a celor două teme prezentate anterior. Revine forma **A** şi partea se termină cu o **Codă**, în care Rimski-Korsakov foloseşte ca material tema secundară orientală. Finalul părţii este o serie de acorduri divergente pe o scară de ton-semiton-ton-semiton-..., adică scara lui Rimski-Korsakov[25]:

Ex. 1



[24] N. Rimski-Korsakov – *op. cit.*, p. 88.

[25] Gama lui Rimski-Korsakov de 8 sunete: ton-semiton – este folosită mai înainte de Liszt în *Dante-Symphonie*, Bárdos numind-o *scara-Dante*; germenii acesteia se află deja în creaţia lui Beethoven; Lendvai o denumeşte modelul 1:2 şi o consideră scara fundamentală a cromaticii bartókiene; Kárpáti a arătat că acest model apare şi în lucrările lui Schönberg; conform analizelor lui Meşceaninov, tot această scară este baza universului melodic al lui Şostakovici. La Rimski-Korsakov apare în *Sadko* (când eroul pătrunde „treptat” în împărăţia regelui mării), în *Fata de zăpadă*, *Kaşcei*, *Cocoşul de aur* etc.

Scanned with OKEN Scanner

- partea a IV-a este un *rondo simplu*, cu o singură temă şi cu fraze secundare, episodice, parte terminată cu o **Codă** lungă pe temele lui Antar şi Ghiul Nazar.

Formele părţilor II, III şi IV sunt mai uşor descifrabile, deoarece nu redau o întâmplare atât de amănunţită şi detaliată ca în prima parte. Aici, compozitorul are o libertate mai mare de alegere şi conturare a unei forme anume. Astfel, el recurge la formă de *sonată*, formă *tripartită* şi *rondo*. În partea I compozitorul nu s-a gândit la o formă obişnuită, ci la o naraţiune muzicală fidelă evenimentelor povestite în basm (fără prelucrări de tip simfonic). De aici izvorăşte şi posibilitatea de interpretare a formei în mai multe variante.

VII. Plasticitatea părţii I

Descrierea muzicală a basmului lui *Antar* este atât de plasticizantă, încât „... ascultând primele schiţe ale lucrării, Balakirev căpăta din ce în ce mai mult convingerea că lui Rimski-Korsakov i-a rămas să facă doar un singur pas pentru ca temele şi imaginile din compoziţiile sale instrumentale «să se mute pe scenă» şi să înceapă o nouă viaţă sub forma unor personaje de operă"[26] – scrie Gordeeva.

Tema lui Antar – eroul principal –, scrisă indiscutabil sub influenţa unor fraze melodice din *William Ratcliff* (Ţezar Kiui), este prezentată în toate cele patru părţi. Ea sună diferit: cu o nuanţă de dezamăgire şi îndoială în prima parte, teribil şi războinic în a II-a, maiestuos şi triumfal în partea a III-a, liric şi visător în ultima parte. În felul acesta cele patru părţi sunt unificate într-un tot unitar. Pentru o mai mare veridicitate a tablourilor vieţii orientale, el introduce melodii algeriene, care răsună în părţile I, III şi IV.

Rimski-Korsakov a luat primele două melodii dintr-o culegere pe care i-a dat-o Borodin. Autorul culegerii – Francesco Salvador-Daniel – a petrecut doisprezece ani în Alger, unde a notat personal cântecele autentice arabe, maure şi algeriene. Pentru partea a IV-a, Rimski-Korsakov a primit tema, gata armonizată, de la Dargomâjski (corn englez şi 2 fagoturi), acesta preluând-o din studiul literatului şi muzicianului rus, Aleksander Hristianovici. El fusese personal în Alger, unde a notat melodii populare, a schiţat instrumente muzicale. „Muzica populară nu avea numai rolul de a alimenta cu teme frumoase creaţia compozitorilor din Grupul celor cinci, ci dădea operelor lor veridicitatea naţională şi istorică. Tocmai din această cauză, compunând *Antar*, Rimski-Korsakov nu a trecut indiferent pe lângă muzica creată de popor"[27].

Forma este succesiunea evenimentelor povestite din mici episoade înşiruite. Aceste episoade sunt legate de tema lui Antar, temă care nu este supusă în prima parte nici unei dezvoltări. Ea cuprinde numai variaţiuni şi parafraze (Antar în deşert, episodul cu gazela, somnul lui Antar printre ruine, întâmplările petrecute în palatul lui Ghiul-Nazar din visul lui Antar, trezirea).

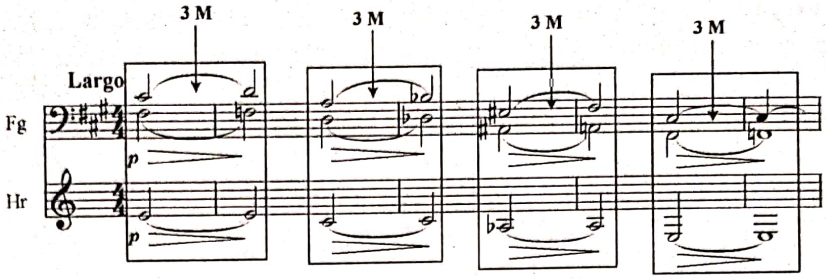
Prima parte începe cu prezentarea eroului Antar, care deziluzionat şi posomorât ajunge la ruinele vechiului oraş Palmira. Această deziluzie apare deja în segmentul introductiv prezentată la cele două fagoturi şi la cornul în fa. „Cu ajutorul secvenţelor din acorduri minore de 3 sunete la diferenţă de terţă mare, se creează tabloul pustiului fioros şi sinistru"[28], motiv melodico-armonic care, totodată, reprezintă suspinul lui Antar. Motivul *suspinului* este o coborâre prin semiton la fagot 2 şi corn şi, ca o echilibrare, apare la fagot 1 imaginea în oglindă a suspinului. Acest suspin este reluat de 4 ori, de fiecare dată la o terţă mare mai jos. Astfel, de la un acord de *fa# minor* din octava mică atingând acordurile *re minor* şi *sib minor* (în sextacord, apoi în stare directă) va reajunge la *fa# minor* din octava mare.

---

[26] E. M. Gordeeva – *Grupul celor cinci*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1962, p. 67.
[27] *Ibidem*, p. 66.
[28] Keldiş – *Istoria muzicii ruseşti, vol. III*, Moscova, Editura Muzicală, ediţie dactilografiată, p. 290.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 2



Ca o comparaţie potrivită am putea evoca *Simfonia Faust* de Franz Liszt. Ştiind, că prin anii 1865-1870 Rimski-Korsakov a răsfoit cu drag partiturile poemelor simfonice şi program-simfoniilor lisztiene, această paralelă între lucrarea lui Rimski-Korsakov şi lucrarea lui Liszt este justificabilă din cel puţin trei motive:

- relaţiile armonice coborâtoare de ***terţă mare*** din începutul lucrării lui Rimski-Korsakov sunt asemănătoare celor din începutul simfoniei programatice *Faust*. Această relaţie de terţă va fi o stilemă hotărâtoare în prima parte a lucrării *Antar* şi nu numai;
- cadrul muzical, care precede apariţia personajelor principale Antar şi, respectiv, Faust, este marcat prin ***trisonuri mărite*** într-un tempo lent: *Largo – Lento assai* (a se vedea primele pagini din partiturile celor două lucrări amintite). La Liszt este prezentă o secvenţă de patru trisonuri mărite descendente.
- asemănarea celor două personaje principale: Antar şi Faust, precum şi zugrăvirea muzicală a sentimentelor acestora. Antar, dezamăgit şi deziluzionat, se retrage în pustiu pentru a reevalua evenimentele întâmplate şi pentru a găsi liniştea sufletească (partea I din lucrare). Liszt, în prima parte a simfoniei – care este prezentarea bătrânului Faust (de altfel şi titlul primei părţi este *Faust*) –, pune în prim plan cele două trăsături caracteristice personajului lui Goethe: pe de o parte frământarea sufletească, solitudinea, cufundarea în sine, iar pe de altă parte dârzenia, caracterul hotărât şi firea pregătită pentru iniţiativă şi acţiune.

Această coborâre este situată în registrul grav şi plasarea ei la fagoturi şi la corni nu este accidentală. Dacă răsfoim tratatul de orchestraţie al compozitorului, întâlnim, pe lângă descrierea instrumentelor, şi o caracterizare timbrală a fiecăruia. Şi, ca să facem referire la instrumentele care execută motivul *suspinului*, putem afirma prin cuvintele compozitorului că „fagotul are un timbru bătrânesc şi mucalit în major, **bolnăvicios şi trist în minor**. În registrul grav… timbrul acestui instrument reprezintă pentru mine **sinistrul**”[29]. Cornul are cu totul alt caracter în diferitele sale registre. Astfel, „cornul în fa este destul de sumbru în regiunea inferioară…”[30]

Rimski-Korsakov s-a apropiat cu o atenţie sporită de combinarea diferitelor timbre şi culori instrumentale. În *Principii de orchestraţie* menţionează că: „în notele sale medii, instrumentul acesta (cornul, s.n.) se arată foarte convenabil şi asemănător cu timbrul fagotului, din care cauză şi serveşte de tranziţie sau legătură între grupurile alămurilor şi lemnelor”[31]. Deci iată cum combinarea acestor timbre în registrele amintite este folosită conştient şi principiile teoretizate în tratat (prin anii 1890-1900) se manifestă deja în această lucrare scrisă la 24 de ani.

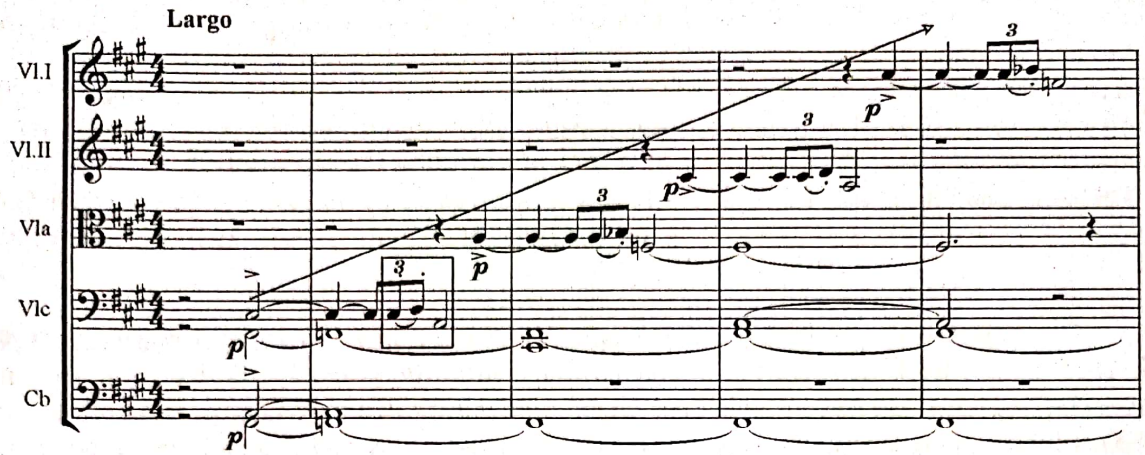
Motivul *suspinului* cu o linie melodico-armonică descendentă este urmat imediat de o ascensiune realizată printr-o perioadă muzicală alcătuită din două fraze. Fraza antecedentă are la bază un motiv, care va fi ulterior folosit drept submotiv în *Leittema* eroului Antar:

---

[29] N. Rimski-Korsakov – *Principii de orchestraţie*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959, p. 29.
[30] *Idem.*
[31] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

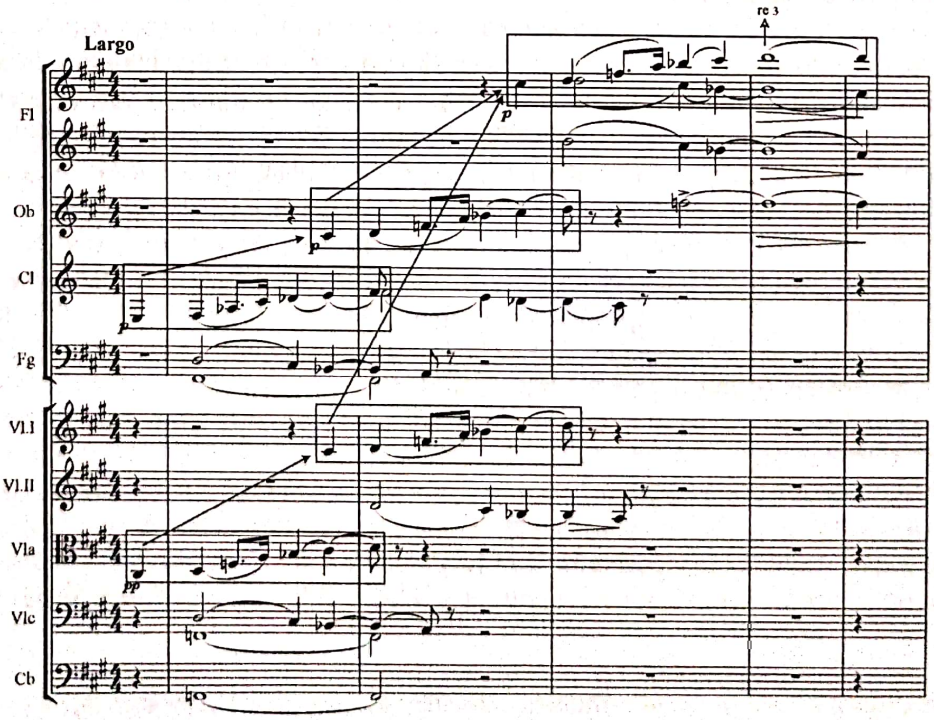
Ex. 3



Această frază *a* apare pe un fundal armonic de acord mărit (fa-la-do#). Este interesant însuşi acordajul timpanelor tot pe aceleaşi sunete (fa-la-do#). Acordul mărit – atât de des întrebuinţat nu numai de el, dar şi de reprezentanţii impresionismului muzical – dă o senzaţie de plutire, chiar de nelinişte, îngrijorare. Cele trei sunete plasate armonic sugerează pentru Rimski-Korsakov o culoare aparte: purpuriu-verde. Ne vom reîntoarce în cadrul lucrării la acest aspect de sinestezie, caracteristic auzului colorat al compozitorului. Fraza *a* începe în registrul grav, la violoncel şi se ridică curgând la violă, vioara a II-a şi la vioara I.

Valul al doilea al „ridicării" se face prin fraza consecventă (*c*) care foloseşte sunetele tonalităţii *re minorul armonic*: re-fa-la-sib-do#-re (incluzând, în mod evident, secunda mărită). Ajungând, prin această ridicare din ce în ce mai mult în zona acutului, melodia curge de la instrumentele de coarde la instrumentele de suflat din lemn: la oboi şi cele 3 flaute. De la sunetul Fa (din octava mare) al violoncelelor se va ajunge până la sunetul re[3].

Ex. 4



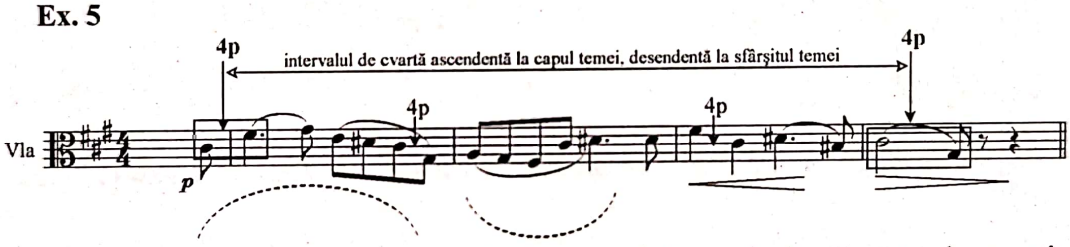
Am putea reflecta din nou la combinarea timbralităţilor instrumentelor de coarde cu cele de suflat din lemn şi predilecţia compozitorului pentru flaut (şi clarinet), ca unul dintre instrumentele cele mai expresive în registrul mediu şi acut. „Încercând să caracterizez timbrul celor patru exponenţi principali ai grupului lemnelor din punct de vedere psihologic, îmi asum curajul să formulez aproximativ următoarele definiţii generale pentru două registre – mediu şi acut"[32]:

Instrument	*în registrul grav*	*în registrul acut*
Flaut	mat, rece	strălucitor
Oboi	sălbatic	uscat
Clarinet	răsunător	strident
Fagot	sinistru	încordat

Acest pasaj introductiv se repetă, plasat însă cu o terţă mare mai sus.

Personajul Antar apare cu o temă cantabilă. Instrumentul la care apare nu este vioara şi nici flautul sau clarinetul. Tema este cântată la violă (instrument îndrăgit de Musorgski; în cheia do). Această temă îl va reprezenta pe parcursul întregii lucrări şi, din acest motiv, capătă statutul de *Leitmotiv* sau *Leittemă*:

Ex. 5



Evocarea personajului Antar reprezintă o metaforă muzicală. Caracterul evocativ, de imagine, al temei Antar, ce se desprinde din negura timpurilor, este pregătit deosebit de sugestiv prin prima cvartă ascendentă, pornită cu *anacruză*. Cvarta finală sugerează îndepărtarea, zugrăvită şi printr-un *decrescendo* orchestral. Ca substrat, este eminamente modală, cu o intonaţie eolică (pe finalisul *do#*), însă tratarea armonică este una tonală: în *do# minor* cu cadenţă pe treapta I, major (*Do# major*).

El are nevoie de linişte, de regăsirea rostului vieţii. Probabil nu este întâmplător că a venit prin pustiul imens chiar la ruinele Palmirei – oraş fondat în mijlocul deşertului sirian, în jurul unei oaze. Tema lui Antar este urmată de motivul ascensiunii întâlnite în segmentul introductiv, după care se mai expune încă o dată tema. De această dată se realizează şi o modulaţie în interiorul temei. Această modificare a conţinutului tematic simbolizează însăşi modificarea personajului întruchipat.

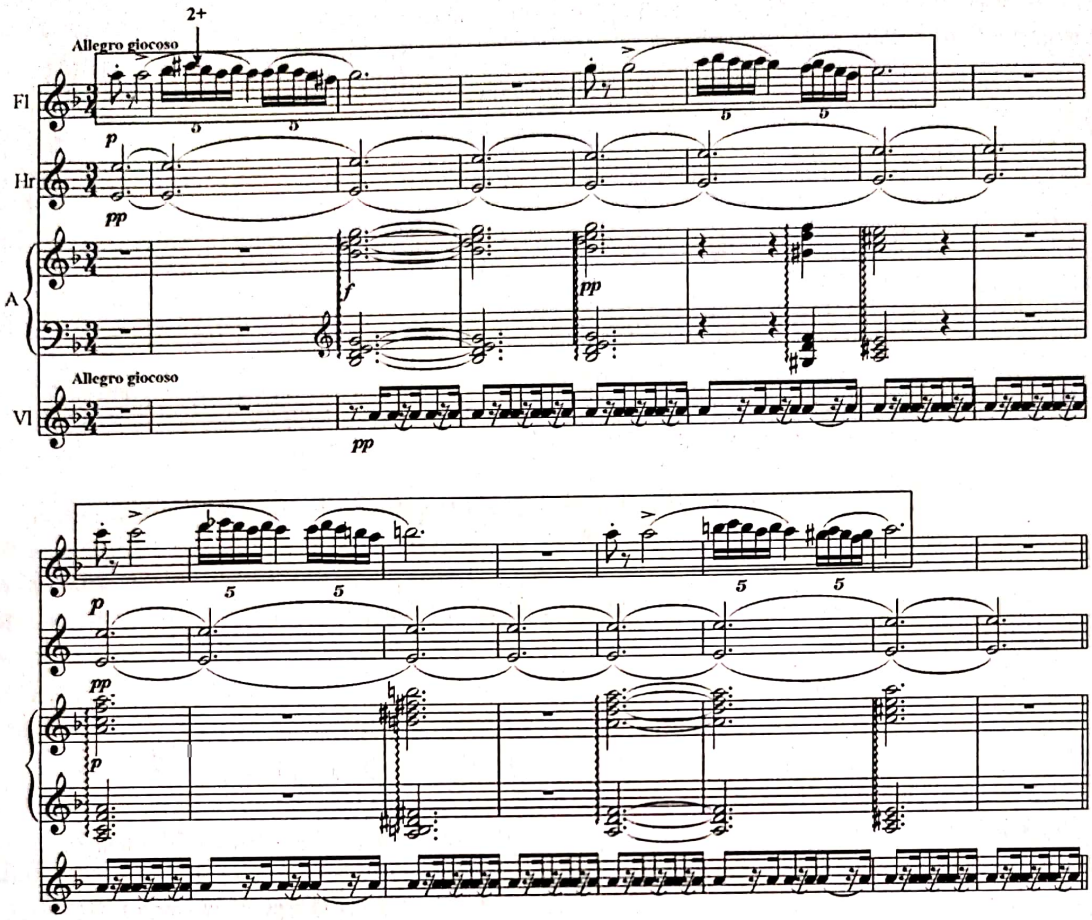
Ex. 6

Următorul tablou muzical aduce în prim plan o gazelă sprintenă şi încântătoare. Tema gazelei este una orientală, cu caracter modal (exemplul este doar un fragment din temă):

[32] N. Rimski-Korsakov – *Principii de orchestraţie*, *op. cit.*, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

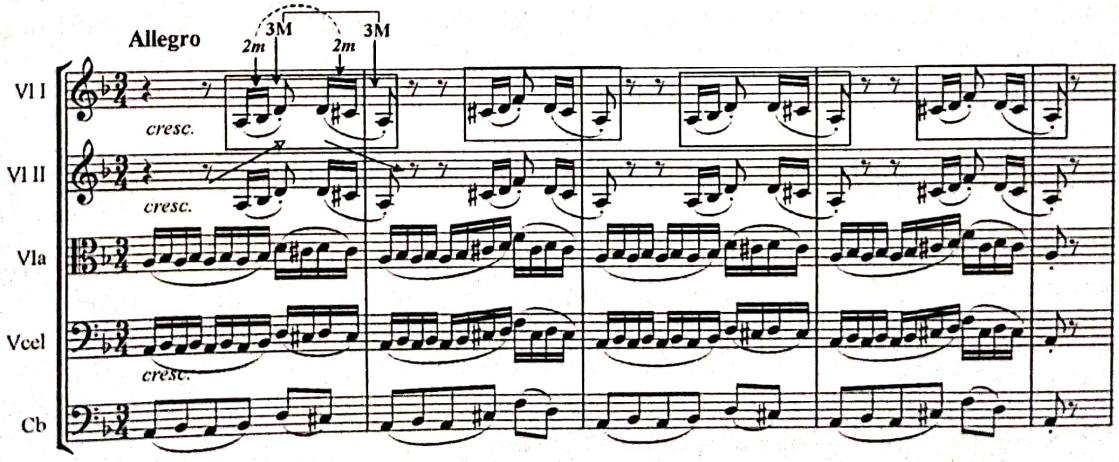
Ex. 7



Tema se suprapune unui fundal armonic de tip tonal-funcțional. Această combinație tono-modală conferă muzicii un colorit aparte și deosebit. Tendințele de îmbibare a tonalismului cu structuri modale, de împletire și contopire a tono-modalismului vor fi stileme importante în creația muzicală korsakoviană. Acestea vor fi folosite și exploatate și de alți compozitori precum Debussy, Ravel, Respighi, Prokofiev, Șostakovici, Skriabin, Stravinski etc.

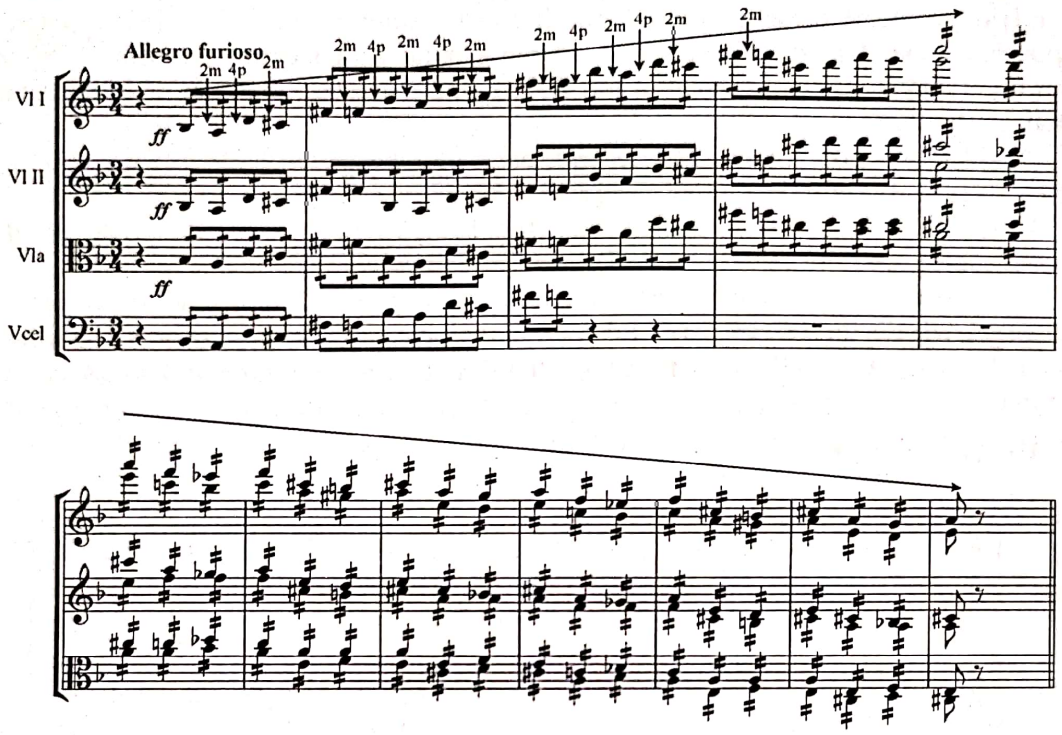
Tabloul cu pasărea uriașă și salvarea gazelei de către Antar este foarte plastic. Întâlnim structuri onomatopeice, cum ar fi bătăile din aripi ale păsării, fuga disperată a gazelei, omorârea păsării cu lancea etc. Iată bătăile din aripi ale păsării:

Ex. 8



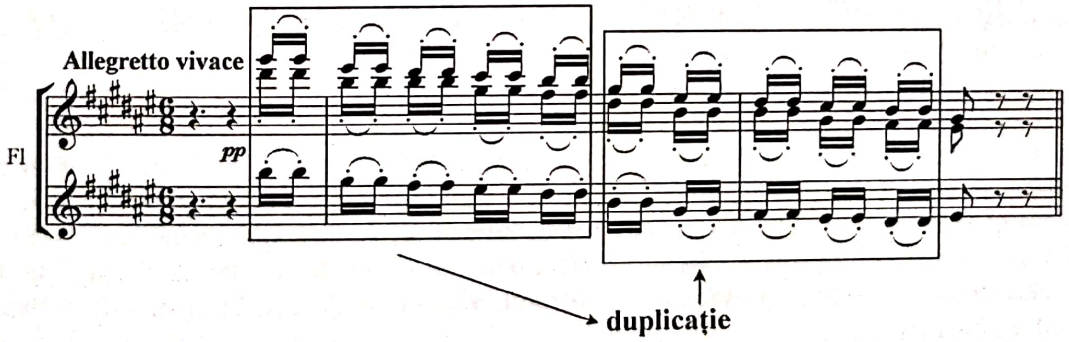
Pentru redarea disperării urmăririi sunt folosite pasaje melodice (chiar şi armonico-melodice), ascendente sau descendente, construite din secunde mici, terţe mici şi cvarte perfecte.

Ex. 9



După salvarea gazelei se reia *Leittema*, după care urmează un lung tablou muzical, ce descrie transformarea gazelei în îngerul imperial Ghiul-Nazar şi visul lui Antar în palatele fetei. Transfigurarea gazelei, precum şi adormirea eroului apar la cele trei flaute în *pp*, în registrul înalt, cu sunete *staccato*:

Ex. 10



Acest scurt motiv melodico-armonic apare expus consecutiv de două ori. Iată deci o altă stilemă (încă în germene), ce va fi caracteristică impresionismului muzical (în special la Ravel şi Debussy). Este vorba despre tehnica de ***duplicaţie***[33]. „Din punct de vedere istoric prezenţa duplicării poate fi căutată la Rimski-Korsakov, sau la succesori ai lui Debussy, cum ar fi poemele de Baudelaire sau Jeux"[34].

[33] Termen (*duplication*) introdus de Nicolas Ruwet în cartea sa – *Langage, musique, poésie* – în capitolul consacrat creaţiei lui Debussy. Termenul este preluat şi de Cornel Ţăranu în: *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)* – Conservatorul de Muzică „*Gheorghe Dima*", Cluj-Napoca, 1981, p. 32.

[34] Cornel Ţăranu – *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, *op. cit.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

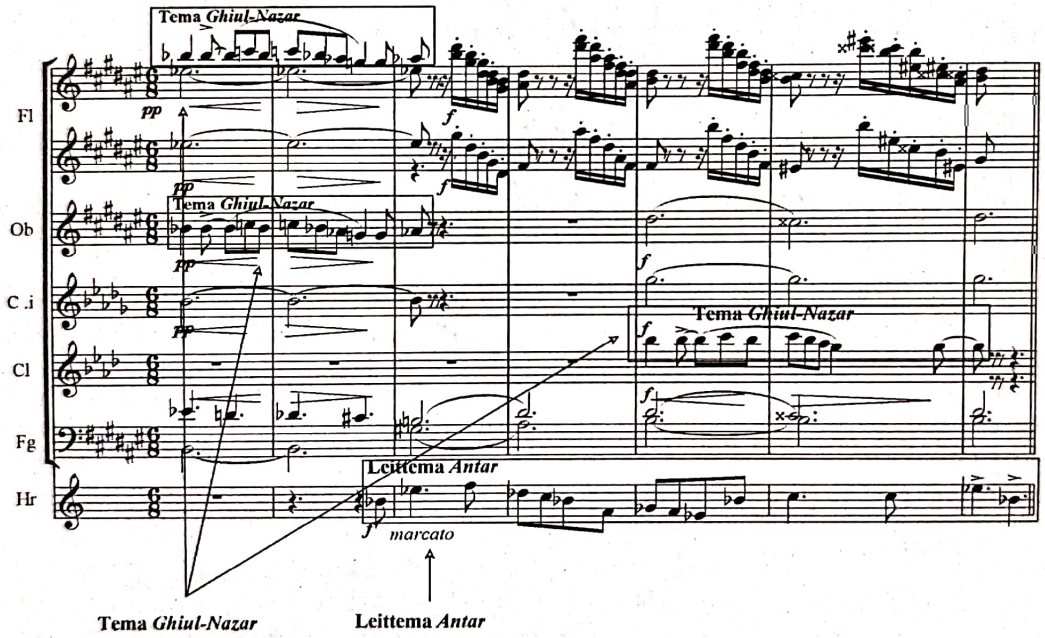
Apoi apare fata, Ghiul-Nazar, cu un alt motiv tematic oriental, plin de gingăşie şi eleganţă. Tema, puţin sincopată, în măsura de 6/8, apare în tonalitatea Fa# major. Această tonalitate reprezintă pentru auzul colorat (sinestezic) al lui Rimski-Korsakov culoarea **verde** – verde ca şi palmierii din Palmira sau natura primăverii. Tema apare în dialogarea flautelor şi a viorilor I. În secţiunea mediană a acestui tablou apare sinteza temelor din prima parte, adică suprapunerea temei lui Ghiul-Nazar cu *Leittema* eroului şi a gazelei. Această coexistenţă a temelor reliefează şi mai tare caracterul lor, fiecare dintre acestea fiind plasată la instrumentele cele mai „vorbitoare".

Astfel, Antar va fi reprezentat de cele mai multe ori de violă (de ex., ms. 25), apoi de corn (ms. 192), fagot (ms. 230) şi violoncel (ms. 230).

Ghiul-Nazar este reprezentată de flaut (ms. 135), vioară (ms. 169), clarinet în Sib (ms. 195), corn englez (ms. 149), oboi (ms. 167), corn (ms. 165).

La suprapunerea temelor este interesantă alegerea instrumentelor cărora li se încredinţează temele, pentru că este vorba de o melodie timbrală sau chiar de o armonie a timbrelor. În măsurile 191-198 se suprapune tema fetei cu cea a lui Antar la flaut, oboi, clarinet şi corn în fa.

Ex. 11



Instrumentele de suflat din lemn o reprezintă pe Peri, iar cornul, pe Antar. „Instrumentele cu timbru luminos, de piept – flautul şi clarinetul – sunt mobile; în această privinţă primul loc îl ocupă flautul; dar după bogăţia şi maleabilitatea nuanţelor, ca şi după capacitatea de expresie, prioritatea o are fără îndoială clarinetul"[35]. Lucrarea scrisă la 24 de ani poate să fie o exemplificare pe viu a concepţiilor compozitorului, apărute cu decenii în urmă şi sub formă de tratat de orchestraţie.

„Cornul (Corno in fa) este ... luminos, oarecum rotund şi plin în regiunea superioară, timbrul său este moale şi pătruns de **frumuseţe poetică**"[36]. El îl reprezintă, în acest context, pe Antar.

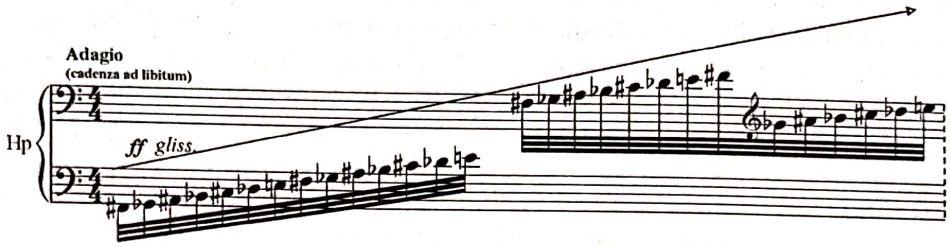
Starea paradisiacă însă nu este nelimitată. Cadenţa harpei solo – „cu timbru gingaş şi poetic"[37] – ne prevesteşte acest lucru. Este de fapt un *glissando* pe sunetele unui acord de Fa# major (cu septimă mică), începând de pe sunetul Fa#$_7$ (din octava mare) şi ajungând pe sunetul

[35] Cornel Ţăranu – *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, *op. cit.*, p. 24.
[36] *Ibidem*, p. 33.
[37] *Idem*.

Scanned with OKEN Scanner

mi[3] (din octava a 3-a). Această cadenţă apare prima dată în *fortissimo*, apoi ca un ecou în *pianissimo*. În tratat, Rimski-Korsakov scrie că: „un procedeu tehnic absolut propriu harpei este *glissando*. Glissando pe acorduri de septimă – (ca şi în cazul de faţă) – obţinute enarmonic, se întâlneşte mai des şi permite orice fel de nuanţe dinamice"[38].

Ex. 12



Rimski-Korsakov diferenţiază două procedee de dezvoltare a motivelor tematice şi le denumeşte astfel: pe unul ca fiind „contractant, de stingere, de nimicire", iar pe celălalt „de lărgire şi expansiv"[39]. Un exemplu din această lucrare ar fi pentru primul:

- motivul scurt din „tema gazelei" (p. I, ms. 118) – ce sugerează dispariţia, îndreptarea animalului;
- motivul din ce în ce mai scurt din tema lui Ghiul-Nazar (p. I, ms. 260-272) – ceea ce indică destrămarea visului şi dispariţia fiinţei Ghiul-Nazar;
- motivul fragmentat şi neterminat din tema lui Antar (p. IV, ms. 166-187) – ceea ce sugerează moartea, dispariţia eroului;

iar pentru al doilea:

- celulele motivice din care se va naşte zugrăvirea păsării răpitoare (p. I, ms. 72-86);
- submotivul de la începutul părţii I, ce va fi implantat şi dezvoltat în tema lui Antar.

Antar acceptă de la Ghiul-Nazar cele trei voluptăţi ale vieţii oferite de ea drept răsplată pentru salvarea vieţii sale. Motivul contractant al lui Ghiul-Nazar din măsurile 260-272 arată dispariţia fiinţei îndrăgite, sfârşitul visului şi trezirea lui Antar printre ruinele oraşului.
Ca un cadru formal reapare segmentul introductiv descriptiv: prezentarea ruinelor, motivul suspinului, cu segmentul de ascensiune şi *Leittema* lui Antar. De această dată apare doar o singură dată – cu o terţă mare mai sus decât la început – şi partea se termină pe un acord de Fa# major sforzato, care ar putea însemna un punct de sosire dar în acelaşi timp şi de plecare către îndeplinirea celor trei voluptăţi, care vor reprezenta tematica celor trei părţi ale lucrării.

VIII. Armonia

Pentru urechea de astăzi toată lucrarea pare feerică, sclipitoare, plastică şi revelatoare. Chiar şi fragmentele dramatice ni se par de o claritate şi forţă de exprimare hotărâtoare. Însă modalităţile noi de a găsi forma corespunzătoare, tehnicile noi de armonizare şi de plasticizare au fost idei revoluţionare în muzica timpului.

Stilului lui Rimski-Korsakov nu îi sunt caracteristice doar acele trăsături care se leagă de tradiţiile muzicale, ci şi pe acelea cu care a încercat să construiască, să creeze şi să exprime ceva nou. Aceste inovaţii – în primul rând pe plan armonic – coincid cu linia evolutivă a muzicii europene. În a doua jumătate a secolului a XIX-lea, cadrul tonal tradiţional s-a dovedit din ce în ce mai strâmt. Pretutindeni sesizăm că marii şi originalii compozitori încearcă prin cele mai diferite moduri să lărgească acest cadru. Folosirea abundentă a cromatismului, înlănţuirile acordice stranii şi neobişnuite, apariţia unor acorduri noi (acordul mărit, acordurile alterate) etc.

[38] Cornel Ţăranu – *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, *op. cit.*, p. 33.
[39] Mária Feuer – *Rimszkij-Korszakov*, Budapest, Editura Gondolat, 1966, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

arată hotărât înspre această direcţie. Tendinţa va continua şi în secolul XX, dacă ne gândim la dodecafonismul schönbergian sau la sistemul bartókian. Toate acestea sunt caracterizate prin împărţirea scării în intervale egale.

Acest lucru poate fi făcut în mai multe feluri, ştiind că numărul 12 (cele 12 semitonuri din cadrul unei octave) poate fi împărţit în (1), 2, 3, 4, 6 şi 12; astfel putem obţine:

- două cvarte mărite (2x6 semitonuri), interval care în muzica de dinainte era strict interzis, pentru că exprima groaza, înfiorarea, spaima; este de ajuns să amintim Recitativul nr. 69, *Ach Golgatha* din *Matthäus Passion* de J.S. Bach sau, în creaţia lui Rimski-Korsakov, în *Sadko, Fata de zăpadă*, *Noapte de ajun* etc.);
- trei terţe mari (3x4 semitonuri) – adică acordul mărit, foarte des întrebuinţat de însuşi Rimski-Korsakov şi în lucrarea *Antar* – de exemplu, în măsurile 5, 6, 7, 8 din începutul părţii I;
- patru terţe mici (4x3 semitonuri) – adică acordul micşorat de patru sunete – de exemplu, în *Kyrie Eleison* din *Requiem*-ul lui Mozart, unde înaintea ultimei intrări de Kyrie apare acordul micşorat, des întâlnit şi în lucrările lui Rimski-Korsakov, creând o senzaţie de mare încordare şi tensiune;
- şase secunde mari (6x2 semitonuri) – adică gama din tonuri întregi, prezentă parţial în *Antar* şi integral, de exemplu, în *Sadko*, *Şeherezada*, *Cocoşul de aur*, *Kitej, nemuritorul*, etc., prezentă deja şi în lucrările lui Glinka şi, evident, ulterior devenită celebră în creaţiile lui Debussy;
- douăsprezece semitonuri (12x1 semiton) – adică scara dodecafonică.

Importanţa lui Rimski-Korsakov, din punct de vedere istoric, este aceea că a recunoscut posibilităţile evoluţiei pe plan armonic şi a încercat printre primii să le şi abordeze. De aici izvorăşte plutirea stranie a culorilor orchestrale cu care pictează natura în ipostazele ei cele mai diferite şi tot de aici porneşte modernitatea lui. De multe ori foloseşte scări modale pentatonice, cvarte, cvinte goale. În *Kitej* este întrebuinţat des, dar anumite segmente de acest tip apar şi în *Antar*. De multe ori armonizează o melodie în mod contrar faţă de cum ar cere natura melodiei.

Inovaţiile armonice – atât de caracteristice lui Rimski-Korsakov şi celorlalţi coloşi din *Grup* – nu erau primite însă cu braţe deschise de către foarte mulţi muzicieni şi critici muzicali. Cuvintele lui Teofil Tolstoi (Rostislav) stau drept dovadă: „Compoziţia dovedeşte un talent indiscutabil, totuşi, după bună dreptate, ea reprezintă ceva monstruos, o orgie de sunete, care nu se supun formelor consacrate şi nici regulilor armoniei... Se vede că pseudoînvăţătura conducătorilor cercului are o înrâurire dăunătoare asupra tinerilor noştri compozitori, chiar dacă până şi un talent strălucit, cum este Rimski-Korsakov, s-a abătut din pricina lor de la drumul adevărului, nimerind o cale greşită..."[40]

Ceea ce trebuie remarcat în armonizările lui Rimski-Korsakov este că el „nu le foloseşte niciodată cu scop egocentric, ci decurge întotdeauna din contextul dramaturgic"[41]. Cu toate acestea nu numai că a continuat şi a dus mai departe moştenirea clasică, dar totodată a căutat şi a experimentat noi drumuri, care au devenit deosebit de importante în muzica secolului XX.

Aceste concepţii au apărut şi în forma *Manual*ului *practic de armonie*.

Sesizând cromatica intensă la Rimski-Korsakov ne punem întrebarea în ce se aseamănă şi în ce se diferă de cromatica wagneriană? Pentru că ambilor compozitori le este caracteristică scriitura intens cromatică. Totuşi, aici este cu totul altceva decât cromatismul wagnerian, deoarece Wagner folosea contextul cromatic pentru a se îndepărta de tonalitate şi funcţionalism, pentru a nimici funcţiunile sunetelor în cadrul unor tonalităţi (rol *a-funcţional* şi *a-tonal*). La Rimski-Korsakov este un ***cromatism de colorit***.

---

[40] V.V. Stasov – *Articole despre Rimski-Korsakov*, *op. cit.*, p. 60.
[41] Mária Feuer – *op. cit.*, p.162.

Scanned with OKEN Scanner

IX. Coloristica şi timbralitatea. Sinestezia.

„Paleta muzicală a autorului străluceşte de bogăţia originală a culorilor"[42] – scrie Serov.

Nu putem uita nici de *ETHOSUL TONALITĂŢILOR,* căruia Rimski-Korsakov i-a atribuit o însemnătate foarte mare. Denumirea de „ethos" provine încă din concepţia platoniană, conform căreia existau scări şi moduri, care au avut rol pozitiv în educaţie, care au ajutat dezvoltarea virtuţilor şi au fost moduri care au dăunat virtuţilor umane. Această concepţie globală asupra modurilor a rămas validă şi în Evul Mediu (cu toate că între timp se schimbaseră deja modurile între ele şi chiar unele care aveau efect benefic la Platon au dobândit nuanţe negative, sau invers). Evident, *ethosul tonalităţilor* la Rimski-Korsakov nu avea nici cea mai vagă asemănare sau legătură cu aceste idei. „El a crezut important această îmbinare şi legare a tonalităţilor datorită legilor severe interioare, care au de reliefat un scop artistic. Nu numai că a preluat semnificaţiile existente, dar le-a cuplat sinestezic cu anumite culori"[43].

Mulţi au încercat să scrie despre *auzul colorat* al lui Rimski-Korsakov. Se ştie că există o mică parte din oameni, care au darul de a face conexiuni pe căile sistemului nervos între un sunet (sau acord) muzical auzit şi o oarecare culoare. Astfel, un stimul auditiv atrage după sine şi o senzaţie de culoare.

Nu au rămas date precise care ar confirma cum că Rimski-Korsakov – în sens fiziologic – ar fi posedat capacitatea de a aude colorat. Însă nici nu este prea mare nevoie. Cert este însă că a asociat anumite tonalităţi sau anumite elemente armonice cu culori. În orice caz, există un grad de rudenie între sistemul de armonie a celor două ramuri artistice. În acest context deja nu ne miră şi nu este întâmplător faptul că fizicieni ca Newton, filozofi de talia lui Diderot, Hegel, Cernâşevski, E.T.A. Hoffmann, pictori de renumele lui Leonardo da Vinci, Michelangelo, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Kandinski, Klee sau compozitori ca Liszt, Stravinski, Asafiev, Skriabin, Webern au scris despre rudenia armoniei muzicale cu cea picturală. Rimski-Korsakov evident nu s-a ocupat de această problemă din punct de vedere ştiinţific. Când a asociat auzului muzical diferite culori, a căutat de fapt o posibilitate de a-şi sistematiza ideile şi asocierile referitoare la caracterul tonalităţilor sau al diferitelor tipuri de acorduri. Astfel, nici nu are prea mare însemnătate dacă acest auz timbral şi colorat era de natură fiziologică sau era bazat pe convenţiile sale personale şi subiective. Totuşi merită să fie exploatat acest univers colorat, pentru că prezenţa anumitor tonalităţi în lucrări nu a fost întâmplătoare. Semnificaţia lor – chiar dacă subiectivă – era legată de o ordine artistică. Nu existau elemente puse la întâmplare ci materii prime bine organizate, unde fiecare element îşi avea locul bine definit în organicitatea şi logica construcţiei întregului.

În lucrarea *Antar* – unde descripţia picturală şi coloristică este necesară pentru redarea farmecului, a splendorii, asocierea culorilor trebuie să fie realizată într-un mod conştient de către compozitor.

Ethosul tonalităţilor sistematizate din lucrările compozitorului de muzicologii ruşi B.M.Galeiev şi I.L.Vanecikina:

Compozitori /Tonalitatea	**N. A. Rimski-Korsakov**	**B.V. Asafiev**	**A. N. Skriabin**
Do major	alb, rece, zăpadă	-	roşu
Sol major	auriu, strălucitor	culoarea de smaragd a pajiştei după ploaia sau furtuna de primăvară	roz-portocaliu

[42] V.V. Stasov – *Articole despre Rimski-Korsakov*, *op. cit.*, p. 51.
[43] Mária Feuer – *op. cit.*, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

Re major	lumina gălbuie, strălucitoare a zilei	razele soarelui, o strălucire asemenea iradierii intense a luminii (ca şi cum am privi Tiflisul de pe muntele lui David în timpul unei zile arzătoare)	galben strălucitor
La major	roz clar, de primăvară; este culoarea eternei tinereţi	mai mult o dispoziţie veselă, îmbătătoare, decât percepţie uşoară; ca atare este aproape de Re major	verde
Mi major	albastru, safir strălucitor, azur închis, nocturn	cer nocturn, adânc, plin de stele	albastru spre alb
Si major	albastru închis, mohorât cu sclipiri de gri oţel cu nuanţe plumburii; culoarea ameninţătoare a norilor de furtună	-	similar cu Mi major
Fa# major	verde cenuşiu	culoarea de coajă de portocală coaptă	albastru strălucitor
Reb major	întunecos, cald	strălucire roşiatică	violet
Lab major	violet cenuşiu de caracter delicat, visător	culoarea cireşii (secţiune transversală)	violet purpuriu
Mib major	gri albăstrui închis, mohorât (tonalitatea „fortăreţelor şi oraşelor")	culoarea boltei cereşti	gri oţel cu sclipiri metalice
Sib major	oarecum întunecat şi puternic	sentimentul culorii fildeşului	similar cu Mib maj
Fa major	verde clar, pastoral; culoarea mesteacănului de primăvară	-	roşu
Ac. micşorate cis-e-g-b d-fis-as-h es-fis-a-c	 auriu-albăstrui albastru-violet albastru-verde-roz	-	-
Ac. mărite c-e-gis cis-f-a es-g-h	 albastru-violet purpuriu-verde-roz albastru-verde	-	-

Acest tabel nu epuizează şirul tuturor tonalităţilor corelate cu nuanţele sau culorile potrivite şi nu cuprinde nici intervale sau combinări intervalice, care au toate pentru compozitor un corespondent coloristic.

Scanned with OKEN Scanner

X. Orchestrația și instrumentația

„Trebuie observat, în special, deosebita claritate și originalitate a coloritului orchestrației sale care a stârnit atâta admirație din partea lui Debussy"[44].

Tehnica sa de orchestrație „este în strânsă legătură cu cultura timbrală și cea a tonalităților"[45].

În legătură cu instrumentația și orchestrația există un moment decisiv în creația lui Rimski-Korsakov: dacă excludem prima sa lucrare, *Simfonia I* (perioadă în care nu cunoștea tehnica de instrumentare pentru orchestră și care, în mare parte, este oglindirea concepției lui Balakirev), **nu există nici o lucrare care să fi fost orchestrată ulterior!** Această trăsătură de a ***compune direct pentru orchestră*** este remarcabilă și foarte importantă, pentru că actul componistic, la el, nu însemna doar corelația dintre melodie-armonie-contrapunctare, ritm și dinamică (intensitate), ci timbrul (culoarea sunetului) era cel puțin la fel de important ca și celelalte componente. Dacă nenumărate lucrări din Renașterea și Barocul muzical oferă posibilitatea de a fi interpretate pe alte instrumente sau chiar pe alte grupuri instrumentale, lucrările lui Rimski-Korsakov – asemenea lucrărilor din Clasicism și Romantism – nu mai dau această libertate. Oare de ce? Dacă vrem să găsim răspuns la această întrebare trebuie să conștientizăm faptul că muzica europeană, de la Pitagora până la începutul secolului al XIX-lea, s-a axat pe teritorii legate de înălțimea sunetului. Or sunetul muzical are două componente de *egală importanță*: înălțimea și timbrul. Pentru o reprezentare artistică sunt necesare ambele. Încercările cu sunetele-sinus (fără armonice) au un caracter pur experimental. Însăși muzica secolului XX, care a inventat sunetul-sinus s-a străduit din răsputeri să întrebuințeze timbre din ce în ce mai noi și originale. Această tendință a pornit deja din secolul al XVIII-lea, iar la începutul secolului al XIX-lea, paralel cu apariția Romantismului muzical, folosirea coloritului timbral nu mai putea rămâne pe plan instinctiv.

Compozitorul romantic dorea să exprime stări mai adânci, mai controversate, sentimente mai nuanțate și, datorită acestui fapt, avea nevoie de efecte timbrale corespunzătoare. În coloritul timbral a și găsit noua sferă de exprimare a emoțiilor, sentimentelor. Nu este de mirare că sfârșitul Clasicismului și Romantismul reprezintă epoca în care meșterii și constructorii și-au perfecționat instrumentele din punct de vedere tehnic și timbral (calitatea sunetelor).

Anumite linii melodice, dialogarea motivelor tematice sau contrapunctice, armoniile erau strâns legate de un anumit colorit, registru și de o anumită sonoritate timbrală, care au contribuit la reliefarea mesajului. Acest lucru nu este o noutate; este prezent la mai mulți compozitori, pentru că are strânsă legătură cu latura programatică a muzicii.

Ideea unui manual de instrumentație s-a ivit pentru prima dată în anii 1873-1874.

„Vroiam să împărtășesc lumii, în acest domeniu, nici mai mult, nici mai puțin decât ***totul***"[46], pentru că „instrumentația este unul din aspectele *sufletului însuși al lucrării*"[47].

După mai mult de trei decenii de muncă, volumul *Principii de orchestrație* a fost finalizat conform schițelor maestrului, de către elevul său, Maximilian Steinberg, și editat pentru prima oară cu cinci ani după moartea compozitorului, în anul 1913.

În acest tratat – pe lângă prezentarea instrumentelor și tehnicilor instrumentale – și-a îndreptat atenția asupra **studierii timbrelor și a combinărilor lor**. Scrierea tratatului mergea foarte încet din cauza dorinței de a prezenta toate combinațiile instrumentale posibile în cadrul grupului instrumental și în cadrul orchestrei; obținerea sonorității, a forței, a omogenității, reliefarea vocilor, varietatea coloritului, expresivitatea în orchestrație; sistematizarea lor și exemplificarea tuturor acestor laturi în mod concret prin fragmente din partiturile sale proprii.

---

[44] Keldiș – *op. cit.*, p. 289.
[45] Mária Feuer – *op. cit.*, p.172
[46] Rimski-Korsakov – *Principii de orchestrație* (*Prefață de Maximilian Steinberg*), *op. cit.*, p. 5.
[47] *Ibidem*, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

„*Antar* a constituit, în comparaţie cu *Sadko*, un pas important înainte în ceea ce priveşte armonia, figuraţia, încercările contrapunctice şi orchestraţia"[48].

XI. Valorile estetice ale mesajului – o privire retorică asupra temei *Antar*

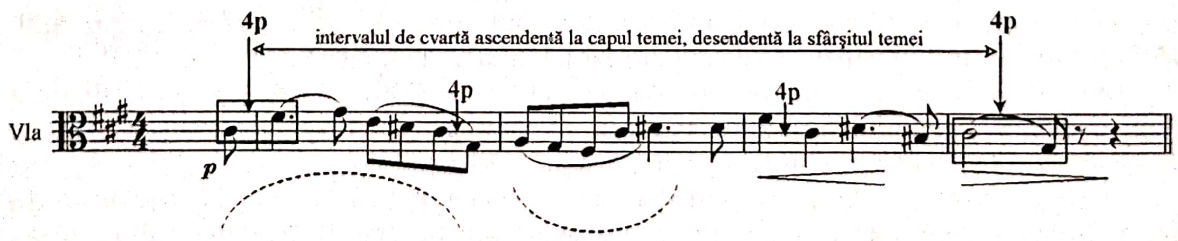
Piesa *Antar*, pe care o socotim poem simfonic, are un caracter evocativ prin excelenţă. Epicul programului devine, prin definiţie, caracteristic şi discursului muzical. Astfel, şi sentimentele însoţitoare devin purtătoare ale atitudinii estetice care caracterizează deopotrivă actul creator-interpretativ, dar şi receptiv, auditiv. În aceste momente de evocare, liniştea sufletească a frumosului primeşte accente nostalgice, uneori cu un suport melancolic, trist, iar elementele destinate sublimului (din părţile II şi III) întruchipează metafora unor sentimente ale măreţiei, vitejiei, dar şi a solitudinii eroului.

„Tema fetei" însă, prin simetria şi cantabilitatea ei modală, reprezintă frumosul şi graţiosul. Un rol deosebit de important primeşte instrumentul sau formaţiunea instrumentală care transmută pe plan auditiv ideile muzicale. După cum putem urmări în partitură, tema eroului este reprezentată de diferite instrumente în diferitele ei ipostaze. Astfel, în prima parte este reprezentată în aparatul orchestral de violă, de corn şi violoncel, în a II-a şi a III-a parte – de către instrumentele de suflat de alamă: corn, trombă, trombon, tubă, precum şi de fagot şi violoncel. Abia în Coda părţii a II-a, într-un context calm şi liniştitor, apare tema Antar la oboi. Această căldură timbrală reapare şi a doua oară, la finalul părţii a IV-a, când viorile I cântă tema în registrul înalt.

Elementele conflictuale nu se ridică la rang de **confruntare**, contradictoriu, nici pe plan dramatic, mai puţin pe plan tragic. Însă aceste prezenţe mai estompate ale conflictelor nu exclud inserarea în context a unor sentimente pasagere patetice sau maiestuoase, cum apar în prima parte şi în incipiturile părţilor II şi IV.

Atât tema principală Antar, cât şi cele auxiliare, au provenienţă de citat. Rimski-Korsakov a rămas fidel subiectului nu numai prin respectarea poveştii arabe – citate de Senkovski –, dar şi prin reflectarea muzicală a acesteia. Tema Antar este o temă preluată din culegerea lui Francesco Salvador-Daniel. Linia melodică este aplicată într-un sens prototipic, fără modificare. Contribuţia autorului constă în găsirea, selectarea, descoperirea frumuseţii melodiei. Retorica melodiei este metaforică, prezenţa repetată a intervalului de cvartă ascendentă şi descendentă, combinată cu pasaje *anabasice* şi *catabasice*, oferă un sens melancolic, de tristeţe. Sinusoidalul melodiei consună cu structura de echilibru al frumosului:

Ex. 13



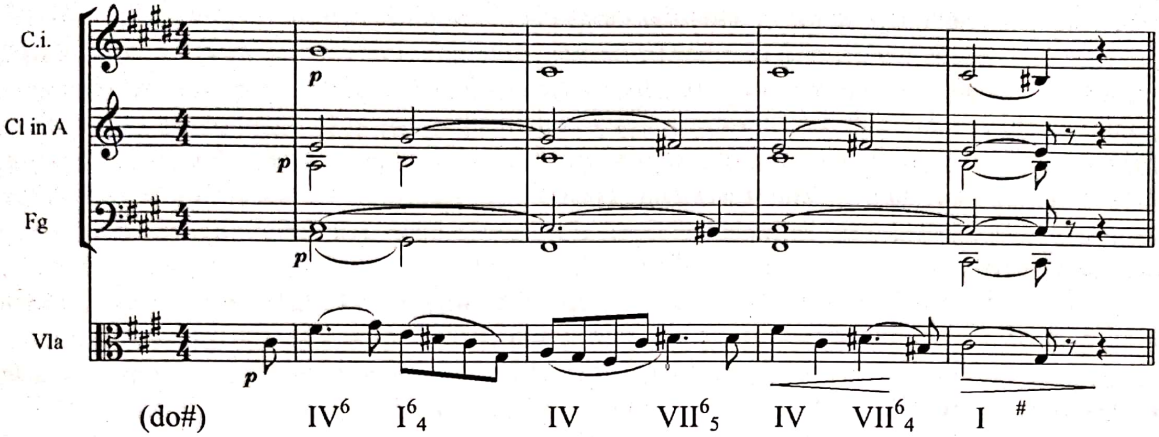
Leittema – în prima parte – apare după o introducere din motive „crescânde", care, prin succesiunea şi alăturarea lor dau un caracter metonimic desfăşurării muzicale (ms. 4-12). Materialul tematic auxiliar din părţile II, III şi IV este deja anticipat prin elementele melodico-armonice folosite în acest segment introductiv. Evocarea personajului Antar reprezintă o metaforă muzicală. Caracterul evocativ, de imagine, al temei Antar, ce se desprinde din negura timpurilor, este pregătit deosebit de sugestiv prin prima cvartă ascendentă, pornită cu *anacruză*. Cvarta finală sugerează îndepărtarea, zugrăvită şi printr-un *decrescendo* orchestral. Ca substrat,

[48] Rimski-Korsakov – *Cronica vieţii mele muzicale*, *op. cit.*, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

este eminament- modală, cu o intonație eolică (pe *finalisul* do#), însă tratarea armonică este una tonală – în do# minor, cu cadență pe treapta I, major (Do# major):

Ex. 14

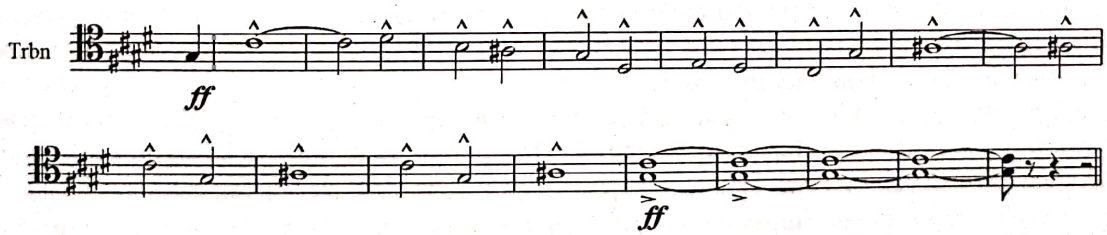


Expunerea tematică este dublă. A doua ipostază a temei capătă o altă nuanță datorită modulației interioare. Astfel, drumul armonic urmăreşte şirul următor (a se vedea între ms. 33-37):

(do#) IV^6 I^6_4 IV(do#)=II(Mi) V^7 II V^7 I (Mi major)

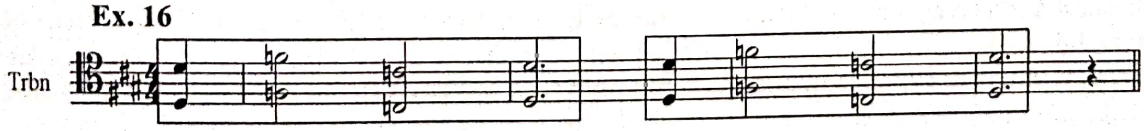
Tema Antar are un caracter permutativ. În prima parte sună cu o nuanță de dezamăgire şi îndoială, ce se transformă în celelalte trei părți. În cea de a doua parte devine teribil, amenințător şi războinic. De aceea, Rimski-Korsakov aplică tehnica dezvoltării tematice, folosirea fragmentelor motivice din temă cu tratare polifonică, ca o traducere muzicală potrivită caracterului răzbunător al lui Antar (ms. 49-76, respectiv 112-142). În repriza părții reapare eroul care i-a înfrânt pe adversarii săi. *Leittema* este şi ea exagerată, reprezentarea fiind ca o uriaşă hiperbolă muzicală (ms. 165-181):

Ex. 15



În partea a III-a tema răsună maiestuos şi triumfal, folosind şi aici hiperbola, alături de un *ff* şi un *tutti* orchestral. De remarcat este introducerea acestei teme hiperbolizate. După prezentarea temei de marş şi a temei secundare cantabile, compozitorul introduce, la tromboni, un scurt fragment, dar reprezentativ, din *Leittemă*. Iată această figură de stil – *pars pro toto*:

Ex. 16



În ultima parte, *Leittema* devine lirică şi visătoare, descriind muzical iubirea eroului față de Ghiul-Nazar.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea are o structură ciclică, la baza căreia stă această *Leittemă* a lui Antar, care unește segmentele și părțile mai mari. Totuși, din parte în parte, există ipostaze oponente, contrastante cu această temă principală. Opozițiile tematice, care rareori ajung la un conflict, provin, în mare parte, din materialul primei părți, care pregătește sub formă de preludiu metonimic apariția temei principale, apoi alternanța ei cu reapariția temei.

Pornind de la partea a II-a, apariția temei Antar devine din ce în ce mai amânată, evocativă, în sensul că apare destul de târziu, iar micile teme devin cap de parte, uneori ridicându-se chiar la nivel de temă propriu-zisă a părții – cum este și în cazul părții a III-a (tema de marș sau tema secundară cantabilă). Această apariție întârziată a *Leittemei* devine grăitoare în partea a IV-a, în care tema eroului apare doar episodic (în episodul secund al formei de rondo). Tema-rondo propriu-zisă este o melodie citată de Dargomâjski (cântec arab), capabilă să se opună temei-Antar.

Pornind de la pateticul, melancolicul primei părți, în părțile II și III tema eroului atinge înălțimile eroicului, monumentalului și ale sublimului, după care, datorită prezenței iubitei, ajunge la supleța și rafinamentul frumosului, iar finalul – prin moartea lui Antar – îl plasează în zona misticului și divinului.

Așadar paleta valorică a partiturii se extinde asupra valorilor principale ale câmpului estetic, insistând cu deosebire asupra frumosului și sublimului muzical, cu mici accente cvasi conflictuale. Remarcăm, de asemenea, bogăția formelor intercategoriale, de pildă *frumosul* pus în diferite ipostaze ale *liricului*, *bucolicului* și *grațiosului*, în funcție de ipostazele programatice ale temelor evidențiate.

Concluzii

Printre **elevii** compozitorului, care prin anii 1870-1880 au format un cerc muzical în jurul acestuia, s-au numărat și Liadov, Ipolitov, Ivanov, Arenski, Stravinski, Gnesin, apoi Glazunov, Prokofjev, Artur Kapp, Asafiev. Primele lucrări ale lui Igor Stravinski oglindesc cu desăvârșire influența maestrului. *Marșul funebru op. 5* (*Funeral Chant*) a fost compus ca omagiu adus maestrului. „La îndrumarea maestrului a trebuit să orchestreze sonate și cvartete de Beethoven, marșuri și cvartete de Schubert"[49]. „O dată a primit sarcina de a orchestra fragmente din noua operă a lui Rimski-Korsakov, din *Pan Voievoda*, din extras pentru pian. Maestrul a comparat orchestrația terminată cu propria sa variantă, și astfel i-a arătat discipolului greșelile sale"[50]. Anumite tehnici de orchestrație sau chiar și motive tematice sunt preluate din creația maestrului Rimski-Korsakov. Apar motive tematice korsakoviene la Stravinski, în *Ritualul triburilor rivale* din lucrarea *Le sacre du printemps*, *Pasărea de foc* etc.

Dezvoltarea artistică este realizată de două tipuri de creatori, compozitori, genii. Primii sunt marii creatori, de talia lui Bach, Beethoven, Wagner, Bartók, care avansează cu pași siguri pe drumul croit de ei. Aceștia văd foarte clar scopurile, țelurile și, definind bine drumul care duce la acele culmi, le și ating conștient prin capodoperele lor. Există și o a doua categorie, în care intră artiștii mai modești, care compun și ei opere de maximă importanță, dar în care nu totalizează o concepție, ci dimpotrivă, dau glas unor posibilități noi, deschid portițe spre drumuri necunoscute. Însă nu se duc până la capăt. Și chiar dacă – în mod inconștient – creația lor devine sacrificiu și ofrandă „pe altarul creației Noului"[51], urmașii, discipolii lor vor crea din ea ceva mai mare, ceva mai valoros. Bartók scria odată că: „Importanța și însemnătatea lui Liszt este mai mare decât a lui Wagner. Nu vreau să spun că Liszt a fost un compozitor mai mare. Căci în operele lui Wagner putem întâlni o perfecțiune formală, o paletă mai largă de mijloace de expresie, o unicitate stilistică mai matură. Și totuși [...] compozițiile lui Liszt au o influență mai

[49] Borisz Jarusztovszkij – *Igor Sztravinszkij*, Zeneműkiadó, Budapest, 1968, p. 69.
[50] *Ibidem*, p. 69.
[51] Mária Feuer – *Rimszkij-Korszakov*, *op. cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

fecundă asupra generației care l-a urmat. Să nu deruteze pe nimeni mulțimea care l-a urmat pe Wagner. El și-a îndeplinit atât de bine sarcina și datoria, încât în toate detaliile el poate fi doar mimat și imitat. Dezvoltarea este aproape imposibilă. Însă Liszt a atins atât de multe posibilități noi, pe care nu le-a epuizat. De la el putem primi un impuls mult mai mare"[52]. Rimski-Korsakov făcea și el parte din această a doua categorie. Deși autor al unor mari capodopere, pe lângă valoarea sa artistică, importanța sa istorică (din punct de vedere muzical) este deosebit de mare.

Lucrarea de față se axează mai mult pe investigarea creației lui Rimski-Korsakov, nu poate însă să renunțe nici la prezentarea acestor mari compozitor în contextul stilistic, organizatoric din care făcea parte într-un mod cu totul accentuat. În primul rând, reprezintă elementul coordonator al *Grupului celor cinci*, fiind în permanentă legătură de creație și colaborare cu toți ceilalți, mai cu seamă Musorgski, Balakirev și Borodin. Dar într-o arenă istorică cu diametru mai mare, Rimski-Korsakov trebuie privit și în contextul muzicii ruse în ansamblu, din secolul XIX și începutul secolului XX.

Și ca această analiză să fie – asemenea primei părți din *Antar* – o formă rotunjită, mă întorc la ideea inițială, cum că Rimski-Korsakov reprezintă un *pod* în arta muzicală rusă, iar cei doi piloni extremi sunt Glinka și Stravinski. Lărgind conceptul de „pod", există în același timp legătură între cele două școli rusești: prima reprezentată de *Grupul lui Balakirev*, a doua – *Cercul lui A. Rubinstein*. Și ca să continuăm simbolul de pod, el reprezenta și legătura între arta muzicală rusă și cea europeană de vest. Rimski-Korsakov a fost cel care a promovat în Rusia muzica lui Liszt, a lui Berlioz; era printre puținii care și-au dat seama de genialitatea lui Wagner, și a prezentat în Rusia mai multe lucrări ale sale. Tot astfel, prin concertele sale peste hotare (Paris) ca dirijor, el a fost primul care a făcut cunoscut elitei muzicale lucrările de mare valoare ale contemporanilor și prietenilor lui: Musorgski, Borodin, Liadov, Glazunov. Tot astfel, ca orchestrator, s-a ridicat la înălțimea lui Berlioz, Mahler, Richard Strauss, lăsând loc totuși și pentru continuarea tradiției de orchestrație (Stravinski, Respighi, Debussy, Ravel).

Gilse van der Pals definește într-un volum biografic temperamentul lui Rimski-Korsakov în felul următor: „bunătate a inimii, iubire devotată, înțelegerea largă atât pentru noile curente artistice cât și pentru problemele filosofice și politice, precum și pentru toate manifestările vieții contemporane înflăcărându-se ușor, cu un entuziasm foarte comunicativ, plin întotdeauna de curaj, dar totdeauna modest..."

Podul și *sinteza*, ca trăsături caracteristice ale activității de creație artistică și științifică, sunt proprii personalităților mari ale culturii muzicale. Aria de semnificație a *podului* are rezonanțe mai dinamice: reprezintă crearea de relații într-o formă deosebit de variată pe traiectoria trecut – prezent – viitor. Preia și dezvoltă tot ce crede mai valoros din ceea ce a fost, marcând și jaloanele unor perspective care se arată a fi dintre cele mai eficiente. Sinteza este mai constituțională, bilanțieră, atâta vreme cât *podul* – cu o privire ianică – vede dintr-o dată și trecutul și viitorul. *Sinteza* aduce totul în prezent și valorifică în totalitatea sa.

Desigur, prezentul este întotdeauna al nostru prezent. Tocmai de aceea și *sinteza* ni se pare „mai arătoasă" decât retrospectiva *podului*. Însă dincolo de aceste aparențe, ele sunt complementare și caracterizează vârfurile unei epoci muzicale. Credem că nu greșim dacă în personalitatea și creația lui Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov suntem înclinați să întrezărim ambele caracteristici.

[52] Mária Feuer – *Rimszkij-Korszakov, op. cit.*, p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

Timbral-orchestral syntaxes in *Antar*

The study entitled '*Timbral-orchestral syntaxes in Antar*' is an incursion, an entering into the Russian musical creation of the second half of the 19th century, more specifically the investigation of the musical world of Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. The thoughts that guided me towards the complex analysis of Rimsky-Korsakov's creation, as mirrored by his poem entitled *Antar* – written at the age of 24 –, were motivated by a premise that has been preoccupying me for a long time: the sources and beginnings of musical Impressionism.

Listening to Rimsky-Korsakov's symphonic music I became strongly convinced that the most promising conceptions and realizations were rooted in the first period of creation, thus I chose to analyze one of the most representative works of this period, which – in my opinion – is the programmatic composition *Antar*.

Following consequently the above mentioned premises and perspectives, the study aims at being a profound investigation structured into 11 chapters.

After the presentation of a few determining moment of the composer's life, the study introduces us to the context in which the work *Antar* was elaborated; it helps us decode the message of the fairy-tale that lies, as literary program, at the basis of this opus. The study goes on to discuss the work's *genre*, and the possible variants of its interpretation. A whole chapter deals with the detailed, systematized analysis of the first part of the creation. It tries to answer a possible polyvalent interpretation of the first part's *form* and to find the link between the program and the musical plasticity. Next, the study delineates the componential procedures and conceptions that define the melodic and harmonic structures which are so specific to this work: the approach of the modal, eastern harmony world by the tonal language; the purpose of the intense chromatics (a coloring chromatics), of the floating harmonies, the specific scales. The study also contains a table with the ethos of tonalities, which – starting from the 'synaesthete' color hearing of the composer – delineates the outstanding importance and meaning of the tonalities and harmonies used. The dazzling orchestration technique, the sense of combining instruments, and the personalization of each instrument with specific characteristics are all exemplified with musical fragments. The last chapter is an axiological-aesthetic inquiry into the work's message and at the same time the rhetorical analysis of the 'leit-theme' of *Antar*.

The conclusion of the study pleads for the acknowledgement of Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov's contribution to the foregoing and development of modern European cultural trends, especially Impressionism.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURI ALE IMAGINARULUI SONOR ÎN *TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE* DE MODEST MUSSORGSKI

Dana Dăncilă
Anul II, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr.Gheorghe Duțică

Imaginarul, în concepție generală, constituie ansamblul mijloacelor specifice domeniului prin care artistul este capabil să sugereze realitatea şi impresiile ce îl copleşesc.

Imaginarul legat de arta muzicală se materializează prin varietatea expresivă şi forța morfologică a sunetului. Sinteza şi translația imaginilor din literatură şi pictură în muzică reprezintă expresia muzicală ce se modifică în funcție de imaginea legată de o anume sonoritate. Titlul ilustrează adesea zona de inspirație a compozitorului şi se referă la conținutul muzical al lucrării, venind în sprijinul imaginarului sonor.

Evoluția gândirii muzicale de-a lungul epocilor a dus la apariția programatismului în sec. al XIX-lea. Acestui curent i se poate asocia şi lucrarea *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Mussorgski.

După cum este bine cunoscut, compozitorul transpune în această lucrare impresiile resimțite cu prilejul vizitării expoziției consacrate memoriei prietenului său, pictorul şi arhitectul Victor Hartmann.

În prezenta lucrare ne-am propus să relevăm, prin intermediul unui tabel sinoptic, aspecte ale semanticii muzicale în corelație cu structurile sonore corespondente.

Sinteza pe care o vom prezenta în continuare este rezultatul analizei fiecărei lucrări din ciclul pianistic amintit, analiză dezvoltată pe baza următoarelor criterii: termenul semantic polarizator prin care se defineşte clasa semantică; derivatele semantice, constând în termeni asociați clasei semantice generale; structuri sonore corespondente, definite în raport cu următorii parametrii de limbaj: melodie, temporalitate (ritm-metru-tempo), armonie, dinamică şi agogică.

Tabelul sinoptic pe care îl vom prezenta în continuare însumează caracteristici reduse evident la aspectul lor esențial. Am ascultat în mod repetat muzica acestei monumentale lucrări, o muzică de sugestivitate şi plasticitate excepțională. Acesta este motivul pentru care a fost redimensionată, din perspectivă timbrală, în versiunea orchestrală a lui Maurice Ravel, dar şi în varianta realizată pe sintetizatoare de japonezul Isao Tomita.

O primă concluzie a audițiilor şi analizelor noastre constă în stabilirea a opt clase semantice: Demers Inițiatic, Întuneric, Lumină, Dramatism, Dinamism, Tristețe, Ironie şi Dualism. Unele dintre aceste clase semantice se află în raporturi antinomice, precum: Întuneric-Lumină, Tristețe-Ironie; altele sunt de sine stătătoare şi vizează fie o problemă conceptuală – Demers Inițiatic, fie o problemă estetică – Dramatism, sau o direcție psihologică şi/sau filosofică – Dualism.

Scanned with OKEN Scanner

1) Prima clasă semantică circumscrie noțiunea de inițiere, **Demers Inițiatic** și subordonează următoarele derivate semantice: cunoaștere; descoperire; afectivitate; Katharsis. Din punct de vedere muzical, am asociat-o secțiunii *Promenade*, cu cele cinci variante ale sale, văzând în pretextul periplului în lumea picturii, expresia acelei puternice nevoi de cunoaștere spirituală și desfătare estetică.

Din punctul de vedere al structurilor sonore corespondente descoperim elemente de limbaj comune mai multor clase semantice, cum ar fi de exemplu structurile de tip modal-diatonic și substratul pentatonic, activat prin ponderea intervalelor de secundă, cvartă și cvintă. Cu caracter particular remarcăm economia formulelor melodice constitutive, elementele de asimetrie ritmică, organizate în polimetrie orizontală și scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave, în alternanță cu expunerile monodice intermitente. De asemenea, semnalăm predominanța nuanței *forte* și continuitatea sau invariabilitatea agogică.

2) Următoarea clasă semantică este **Întunericul** și circumscrie derivatele semantice: nostalgie; apăsare; teamă; mister; lamentație. Secțiunile muzicale adiacente ar fi *Il vecchio castello*; *Catacombae*; *Con mortuis in lingua mortua*. Imaginarul sonor se concretizează în structuri intonaționale de oscilație cromatică, în lanțuri de inflexiuni armonice tensionate. Din punct de vedere temporal, alternanța ritmurilor binare și ternare etalează multitudinea de durate lungi, uneori prelungite prin coroane dar și pauze expresive, de mare intensitate și efect psihologic. Paleta dinamică și cea agogică prevăd nuanțe alternante, contrastante și tempo-uri opozabile.

3) Prin contrast, lumina circumscrie expresiile de – triumf; ascendență; speranță; măreție – și se reflectă în secțiunea *La grande porte* (*dans la capital de Kiev*). Din punct de vedere structural, constatăm afinități intervalice cu melodia *Promenadei*, ceea ce înseamnă că **demersul inițiatic**, purificarea prin artă se finalizează într-o notă de optimism, speranță și triumf. Expresia muzicală este slujită de o ritmică largă tip coral, cu acorduri masive, dublaje de componente acordice, efecte de registru, o dinamică amplă, monumentală și o agogică maiestuoasă, grandilocventă.

4) Clasa semantică indusă de conceptul de **Dramatism** corelează noțiuni precum: încordare; nesiguranță; zbucium; pasiune – tablourile asociate sunt *Gnomus* și *Bydlo*. Componentele structurale vin să slujească aceste expresii prin dispuneri intervalice unghiulare, asociate cu mers scalar de substrat modal-pentatonic și pasaje cromatice în dublu sens (ascendent-descendent), cu debut pe *tril*. Fluxul ritmic este întrerupt prin pauze și coroane, desimetrizat prin polimetrie orizontală. Din punct de vedere armonic, constatăm o pondere a cromatismului, într-o scriitură omofonă cu dublări mixturale în octave. De asemenea, registrele dinamice extreme (*ff-p*), fluctuațiile de tempo-uri și aspectul general *rubato* vin să dea substanță dramatismului muzical.

5) O altă clasă semantică a exprimării muzicale din *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Mussorgski este **Dinamismul** cu derivatele: mișcare; tumult; forfotă; frământare; joc. Secțiunile muzicale corespondente sunt: *Limoges le marché*, *Baba Yaga*, *Ballet des poussins dans leurs coques*. În acest caz, melodica dobândește un aspect ornamental și se dezvoltă prin procedeele de **repetare** și **secvențare**. Din punct de vedere temporal, constatăm frecvența unor suprafețe invariabile de tip *moto-perpetuo* – bazate pe o obsesivă pulsație de șaisprezecimi, într-o scriitură ce respectă structura omofonă –, abundența relațiilor cromatice a nuanțelor contrastante, a tempo-ului energic și conotațiilor de tipul *capriccioso*, *vivo*, *scherzando*, ce converg spre imaginea globală de dinamism.

6) Semantica acestui ciclu de miniaturi pianistice este concepută, după cum ne putem da seama din sinteza noastră, în ideea alternării diferitelor stări. Următoarea clasă semantică ar fi una de natură psihologică, polarizată de noțiunea de **Tristețe**. Prin asociere, descoperim derivate semantice precum: singurătatea; supunerea; sfidarea; obsesia. Secțiunile muzicale corespondente sunt: *Il vecchio castello*, *Catacombae*, *Con mortus in lingua mortua*. Structurile de limbaj

Scanned with OKEN Scanner

funcționează ca o veritabilă interfață în demersul specific de concretizare a imaginarului sonor. Ele se prezintă sub forma unor intonații cantabile, țesute într-o melodie asociată expresiei discantului într-un coral armonic. Suportul temporal este adecvat acestei expresii prin durate lungi, susținute de coroane, într-o ritmică de aspect *rubato*. Armonia este tensionată prin disonanțe expresive și cromatisme, starea obsesivă fiind indusă prin structuri acordice de tip *ostinato*. La majoritatea lucrărilor circumscrise acestei clase semantice constatăm prezența tempo-urilor largi, ce declanșează impresia suspendării scurgerii temporale.

7) Mussorgski punctează în policromia paletei sale semantice și starea de ușoară **ironie**, tradusă prin caracterul hazliu, energic, glumeț al unor piese precum: *Ballet des poussines dans leurs coques*, *Limoges le marché*, *Tuilleries*. Starea de ironie este sugerată prin fenomenele de **repetabilitate** și **secvențare**, prin alternanța structurilor izoritmice cu structuri complementare într-o armonie colorată cromatic și prin alternanța structurilor acordice variate. Nuanțele contrastante, desfășurarea în tempo *giusto*, alert cu caracter *scherzando*, conferă substanțialitate acestei clase semantice.

8) Ultima clasă semantică la care ne vom referi este **Dualismul** concretizat prin câteva antinomii precum: apropiere/depărtare; supunere/aroganță; vivacitate/acalmie. Regăsim aceste opoziții semantice în piese precum *Bydlo*, *Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre*, *Tuilleries*. Din punct de vedere structural, constatăm antinomii corespondente între registrul acut și registrul grav, între aspectul ornamental și cel liniar al strucurilor scalare, între factorul repetitiv și cel diferențiat, între unison și monodie acompaniată. Armonia conține structuri opozabile pe relația diatonic-cromatic, întregul discurs fiind trecut prin contraste dinamice puternice și tempo-uri fluctuante.

Apreciem că prin detalierea celor opt clase semantice și mai ales prin relaționarea contextuală cu structurile sonore ale concretului muzical, viziunea asupra policromiei expresive din lucrarea *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Mussorgski capătă un relief mai pregnant. Un studiu aprofundat asupra imaginarului sonor al acestui ópus ar putea, evident, diversifica și nuanța paleta semantică și întreaga argumentație structurală. Considerăm însă că această concluzie nu poate fi decât benefică pentru stimularea unei cercetări viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURI ALE IMAGINARULUI SONOR ÎN *TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE* DE MODEST MUSSORGSKI

CLASA SEMANTICĂ	DERIVATE SEMANTICE	SECȚIUNI MUZICALE	STRUCTURI SONORE CORESPONDENTE				
			MELODIE	RITM METRU TEMPO	ARMONIE	DINAMICĂ	AGOGICĂ
DEMERS INIȚIATIC	-Cunoaştere -Descoperire -Afectivitate -Katharsis	*Promenade I*; *Promenade II*; *Promenade III*; *Promenade IV*; *Promenade V*.	-structură de tip modal-diatonic; -ponderea intervalelor de secundă, cvartă şi cvintă; -substrat pentatonic.	-ritm asimetric; -polimetrie orizontală; -economie a formulelor constitutive; -tempo mediu.	-scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave.	-predominanța nuanței forte.	-continuitate; -invariabilitate.
ÎNTUNERIC	-Nostalgie -Apăsare -Teamă -Mister -Lamentație	*Il vecchio castello*; *Catacombae*; *Con mortuis in lingua mortua*.	-intonații de factură modal-diatonică; -ondulații cromatice.	-ritm de tip binar+ternar; -durate lungi; -coroane, pauze.	-inflexiuni armonice tensionate.	-nuanțe alternante.	-tempo-uri opozabile.
LUMINĂ	-Măreție -Triumf -Ascendență -Speranță	*La grand porte (dans la capital de Kiev)*.	-afinități intervalice cu melodia *Promenadei*; -substrat pentatonic; -mers treptat.	-ritmică largă, tip coral; -metru contrastant; -prezența trioletului ca element variațional.	-acorduri masive; -dublaje de componente acordice. -efecte de registru.	-dinamică amplă,monumentală.	-agogică maestoasă, grandilocventă.

Scanned with OKEN Scanner

CLASA SEMANTICĂ	DERIVATE SEMANTICE	SECȚIUNI MUZICALE	STRUCTURI SONORE CORESPONDENTE				
			MELODIE	RITM METRU TEMPO	ARMONIE	DINAMICĂ	AGOGICĂ
DRAMATISM	-Încordare -Nesiguranță -Zbucium -Pasiune	*Gnomus*; *Bydlo*.	-juxtapunere motivică; -dispuneri intervalice unghiulare asociate cu mers scalar de substrat modal-pentatonic; -pasaje cromatice ascendente şi descendente cu debut pe *tril*.	-flux ritmic întrerupt prin pauze şi coroane, desimetrizat prin polimetrie orizontală, alternând binarul cu ternarul.	-predominanță cromatică; -scriitură omofonă cu dublări mixturale în octave.	-registre dinamice extreme (*ff* - *p*).	-fluctuații de tempo-uri; -aspect general *rubato*.
DINAMISM	-Mişcare -Tumult -Forfotă -Frământare -Joc	*Limoges le marché*; *Baba Yaga*; *Tuilleries*; *Ballet des poussins dans leurs coques*.	-aspect scalar, ornamental; -dezvoltare prin repetare şi secvențare.	-structură invariabilă de tip *moto-perpetuo* cu pulsație de şaisprezecimi; -ritm binar, dens.	-relații cromatice; -structură omofonă.	-nuanțe contrastante.	-tempo energic; -indicațiile *capriccioso*, *vivo*, *scherzando*.
TRISTEȚE	-Obsesivitate -Singurătate -Sfidare -Supunere	*Il vecchio castello*; *Catacombae*; *Con mortuis in lingua mortua*.	-intonații modal-diatonice; -cantabilitate; -melodie redusă la expresia discantului într-un coral armonic.	-durate lungi, susținute de coroane; -aspect *rubato*.	-armonie tensionată prin disonanțe expresive şi cromatisme; -structuri acordice *ostinato*.	-dinamică puternic constrastantă între nuanțe extreme.	-tempo larg; -impresia suspendării curgerii temporale.

Scanned with OKEN Scanner

Structuri ale imaginarului sonor în Tablouri dintr-o expoziție *de Modest Mussorgski*

CLASA SEMANTICĂ	DERIVATE SEMANTICE	SECȚIUNI MUZICALE	STRUCTURI SONORE CORESPONDENTE				
			MELODIE	RITM METRU TEMPO	ARMONIE	DINAMICĂ	AGOGICĂ
IRONIE	-Hazliu -Energic -Glumeț	*Ballet des poussins dans leurs coques; Limoges le marché; Tuilleries.*	-repetabilitate; -secvențare.	-alternanța structurilor izoritmice cu structuri complementare.	-armonie cromatică; -alternanța structurilor acordice variate.	-nuanțe contrastante.	-tempo *giusto*, alert, *scherzando.*
DUALISM	-Apropiere / Depărtare; -Supunere / Aroganță; -Vivacitate / Acalmie.	*Bydlo*; *Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre*; *Tuilleries.*	-antinomie între registrul acut şi registrul grav; -aspect ornamental pe structuri scalare şi formule repetitive; -succesiunea unison-monodie acompaniată.	-repetiție/diferență ritmică.	-armonie cu structuri opozabile pe relația diatonic-cromatic.	-contraste dinamice puternice.	-tempo-uri fluctuante.

Scanned with OKEN Scanner

Structures of the auditive imaginary in *Pictures at an exhibition* by Modest Mussorgsky

The imagination connected to the musical art is made real through expressive variety and morphological power of the sound. The synthesis and the translation of the images from literature and painting into music represent the musical expression that adjusts according to the image created by a specific sonority.

As we all know, through this work, the composer Modest Mussorgsky transposes the impressions provoked by a visit at an art exhibition dedicated to his friend, the painter and the architect Victor Hartmann.

We tried to reveal these aspects of the musical semantics, connected to the coresponding auditive structures. The first semantic class proposes the notion of Initiation, Initiating Measures (knowledge, discovery, affectivity, Katharsis). From a musical point of view, it might go well with the section named '*Promenade*', containing the five variants. The next semantic category is the Darkness (nostalgia, pressure, fear, mystery, lament), the corresponding musical structures being *Il vecchio castello*, *Catacombae*, *Con mortus in lingua mortua*. Contrastively, the Light (triumph, ascendance, hope, greatness) is reflected within *La Grande Porte dans la capitale de Kiev*. The semantic class alluded by the concept of Drama (tension, doubt, anxiety, passion) is bringing together paintings like *Gnomus* and *Bydlo*. Another semantic class is the Dynamism (movement, uproar, bustle, concern, game), the corresponding musical sections being *Il vecchio castello*, *Catacombae*, *Con mortus in lingua mortua*. Mussorgsky places, in the polycromy of his semantic palette, even the state of a light Irony (funny, energetic, witty), in pieces like *Ballet des poussines dans leurs coques*, *Limoges le marché*, *Tuilleries*. The last semantic class we encounter is the Dualism (close – far away, obeying – arrogance, vivacity – abeyance), found in pieces like *Bydlo*, *Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre*, *Tuilleries*.

We estimate that, by detailing the eight semantic classes and, mostly, through the contextual interacting with the auditive structures of the musical reality, the vision of the expressive polycromy in Mussorgsky's work is brought out masterfully. A thorough study upon the auditive imaginary of this opus would vary and introduce light and shades upon the semantic scale and upon the entire structural argumentation. But this conclusion can only be useful for stimulating a future research.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTE ALE PSIHANALIZEI ARTEI
GUSTAV MAHLER – *KINDERTOTENLIEDER*

Oana Andreica
Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Ştefan Angi

Psihanaliza este prima formă de psihoterapie cunoscută în cultura europeană. Ea a fost elaborată de Freud, a cărui pregătire era îndreptată spre neurologie. Era perioada în care psihiatria considera că orice disfuncţie psihică (inclusiv nevroza) îşi avea originea lanivelul organic, cerebral. La început, împreună cu Joseph Breuer, prietenul şi mentorul său, apoi singur, Freud a învăţat de la pacientele sale că prin mijloace strict psihice se poate acţiona asupra simptomelor în direcţia vindecării sau dispariţiei lor. Astfel, ca *metodă cathartică*, psihanaliza îşi propune, utilizând mai întâi hipnoza, apoi asociaţia liberă, să aducă la suprafaţă evenimentul traumatic şi să elibereze afectul blocat împreună cu acesta, ceea ce, nu de puţine ori, conducea la dispariţia simptomelor.

Treptat, psihanaliza se va desprinde de această optică centrată pe simptom, evoluând dintr-o hermeneutică a acestuia într-o hermeneutică a fundamentelor personalităţii, balanţa înclinându-se astfel de la terapie la profilaxie. Psihanaliza matură nu va fi preocupată atât de dispariţia simptomelor, cât de conflictele psihice care le generează.

Freud a început, în *Interpretarea viselor* şi în alte lucrări anterioare anului 1920, să distingă în sfera psihicului două sisteme ierarhizate: **inconştientul** şi **conştiinţa**, acest din urmă sistem fiind suplimentat de un preconştient.

Baza acestui edificiu multietajat o constituie ideea de inconştient. Terapia psihanalitică a dovedit faptul că, în spatele simptomelor nevrotice, se află conţinuturi inconştiente, cu alte cuvinte, că inconştientul poate deveni, în anumite împrejurări, patogen.

Freud a realizat o sinteză a tuturor concepţiilor existente despre inconştient, rezultatul fiind însă o viziune cu totul nouă. Inconştientul nu mai este un automatism, nici subconştient, nici o mitologie cerebrală articulată pe un model neurofiziologic; el este un loc despărţit de conştiinţă, populat de imagini şi pasiuni, străbătut de discordanţe.

Aplicarea metodei psihanalitice nu este nicidecum limitată la câmpul tulburărilor psihice şi la relaţia fotoliu-divan a psihanalistului şi pacientului său. Prin termenul de „psihanaliză aplicată" trebuie înţeleasă aplicarea cunoştinţelor obţinute din terapia psihanalitică la înţelegerea produselor culturii. Mai concret, este vorba de dezvăluirea filonului inconştient din marile opere culturale şi a modului în care inconştientul este încifrat sau deghizat, la nivelul textului literar, filosofic, religios etc. La marii creatori, inconştientul îmbracă forme specifice de manifestare în produsele spirituale. Trecerea de la psihopatologie la psihanaliza aplicată este mijlocită de psihologia inconştientului. Cele mai frecventate dimensiuni ale psihanalizei aplicate sunt **arta** şi **literatura**. Faptul acesta se explică nu numai prin dorinţa lui Freud şi a altor psihanalişti de a-şi

Scanned with OKEN Scanner

verifica teoriile în legătură cu două din domeniile cele mai importante ale vieții spirituale, ci și prin încercarea de a populariza psihanaliza prin modalități accesibile profanului.

Teoria psihanalitică a artei îl consideră pe artist ca pe o ființă care a suferit în copilărie un traumatism. Astfel, activitatea sa de creație nu ar fi decât eliberarea, sub forma simbolurilor, a unui complex cenzurat de conștiință, dar care continuă să acționeze în inconștient. În mod similar, A. Adler consideră talentul artistic drept produsul sufletesc care compensează dezechilibrul unui anumit organ nervos.

Teoria psihanalitică a lui Freud are ca punct central **conceptul de sublimare**, punându-l la baza creativității. Astfel, tensiunea provocată de toate tendințele refulate în inconștient poate produce nu doar vise, tulburări psiho-nevrotice sau violență, ci și creație.

Creația reprezintă cea de-a treia formă, mult mai puțin cunoscută (pe lângă vis și doliu), a travaliului psihic: un travaliu de câteva secunde în apariția inspirației, de câteva săptămâni în concepere, adesea de mai mulți ani în realizarea materială a operei.

Visul, doliul și creația au în comun faptul de a constitui faze de criză pentru aparatul psihic. Ca în orice criză, este vorba de o răvășire interioară, despre o exacerbare a patologiei individului, despre o punere la îndoială a structurilor dobândite, despre o regresie spre resurse încă nefolosite.

Visul este „calea regală a inconștientului". Relația dintre psihanaliză și produsele culturii este biunivocă: nu doar miturile, arta, religia, basmele contribuie la stabilirea simbolurilor onirice universale, ci și psihanaliza poate contribui la o înțelegere mai profundă a produselor culturale, utilizând mai sus numitul simbol oniric. Una dintre cele mai reușite ilustrări pentru ultima situație o oferă Freud în eseul *Motivul alegerii casetei.*

În continuare, vom pune în lumină câteva date biografice ale compozitorului Gustav Mahler, date care, considerăm noi, sunt utile pentru înțelegerea mai profundă a operei sale.

Gustav Mahler s-a născut în 1860, într-o familie de evrei, fiind al doilea din cei 14 copii. Tatăl său, Bernhard, era un mic comerciant cu ambiții educaționale, iar mama sa, Maria, șchiopăta din naștere și suferea de o afecțiune a inimii. Era extrem de epuizată, din cauza sarcinilor și a îngrijirii copiilor bolnavi. Mahler a fost profund atașat emoțional de mama sa, care a rămas toată viața idealul său de femeie.

Încă de copil, Mahler se obișnuise cu umbra morții: opt dintre frații lui au murit prematur, inclusiv fratele său preferat Ernst, care a murit în 1874, după o lungă suferință. Un alt frate, Otto, s-a sinucis în 1895.

În 1902, Mahler se căsătorește cu Alma Schindler, fiica pictorului vienez Emil Schindler, cu douăzeci de ani mai tânără decât el. Alma era și ea muziciană și aspira la compoziție, dar Mahler i-a interzis să se angajeze într-o activitate creativă; drumurile lor nu s-au întâlnit în viața artistică. Au avut două fete, Maria Anna, care a murit la vârsta de cinci ani, și Anna, care mai târziu a devenit sculptor.

Imboldul final pentru a pleca de la Opera din Viena a fost o ofertă generoasă de la Metropolitan Opera din New York. Deși și-a câștigat o popularitate imensă printre critici și auditori, Mahler va fi tot mai puțin agreat de cei de la conducerea Operei. Întors în Europa, va traversa o criză în mariajul său, datorită infidelității Almei. În 1910, va avea o singură (dar se pare foarte utilă) consultație cu Sigmund Freud.

Întâlnirea a avut loc la sfârșitul lui august 1910. Scopul care l-a determinat pe Mahler să ceară sprijinul și sfatul lui Freud poate fi aflat din memoriile Almei Mahler. Despre criza lui Mahler povestesc și notițele lui Freud, care au fost publicate de către Ernest Jones, biograful psihanalistului. Putem însă înțelege pe deplin refugiul lui Mahler în psihanaliza freudiană dacă luăm în considerare conduita și modul de viață al muzicianului.

Ceea ce l-a condus pe Mahler la Freud a fost o dorință de a se înfrunta pe sine însuși, simțind că prin aceasta, va putea să-și rezolve și problemele cu soția sa. În ultimii ani, Mahler a susținut că Alma își sacrificase tinerețea pentru el. Cu toate acestea, simțea că în acest sacrificiu

Scanned with OKEN Scanner

stătea şi momentul decisiv. Alma renunţase la compoziţie, mai precis Mahler a fost cel care i-a interzis să compună. În memoriile Almei, apărute ulterior, aceasta recunoştea că se simţea limitată de soţul ei.

În Leiden, discuţia lui Mahler cu Freud a durat foarte puţin. Consecinţele cuvintelor lui Freud asupra lui Mahler aparţin sferei intime. Pentru noi, e de ajuns dacă urmărim aceste consecinţe în conduita lui Mahler. A început să arate interes pentru melodiile compuse de soţia sa, le-a cântat la pian şi, în final, a exclamat: „Ce am făcut! Aceste melodii sunt bune! Sunt excelente! Am pretenţia să le prelucrezi şi le vom publica pe toate. Nu voi avea linişte până nu vei lucra din nou. Ce orb am fost până acum!"

Analizele scurte (ca cea a lui Freud asupra lui Mahler) prezintă o oarecare neîncredere, chiar şi atunci când sunt făcute de cei mai buni specialişti. E posibil ca şi Freud să fi fost sceptic, deşi, în această perioadă, era foarte bine pregătit pentru conversaţia cu Mahler. Tocmai scrisese un studiu despre importanţa impresiilor din copilărie în psihanaliza creaţiilor artistice (*O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci*). Astfel, nu este de mirare faptul că discuţia cu Mahler a mers către o direcţie care l-a informat pe Freud asupra psihanalizei procesului de creaţie.

Cei care au auzit muzica lui Mahler ştiu că expresia tragicului se confruntă cu melodiile având la bază formule simple. Discutând cu Freud, Mahler a argumentat acest fapt. I-a povestit acestuia că tatăl său se comporta cu o oarecare lipsă de iubire faţă de mama sa, şi că el, ca şi copil, a participat la multe scene neplăcute între părinţii săi. Odată, la o astfel de ceartă conjugală, el a fugit afară. Acolo, s-a întâlnit cu un flaşnetar care cânta melodia simplă *O, du lieber Augustin, alles ist hin...* Această întâmplare şi-a lăsat amprenta asupra întregii vieţi a lui Mahler.

În anul 1905, Mahler publică două cicluri de lieduri, foarte diferite de lucrările de până atunci. Primul dintre ele poartă numele de *Sieben Lieder aus Letzter Zeit*, unde regăsim două poeme din *Des Knaben Wunderhorn* şi lieduri pe versuri de Friedrich Rückert.

În general, găsim documente despre dorinţa lui Mahler de a se retrage din tumultul lumii. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* este numele unui lied în care reapare tema dragostei departe de lume.

Tot în 1905, publică un al doilea ciclu de lieduri, *Kindertotenlieder*. Noutatea liedurilor orchestrale scrise, din nou, pe versuri de Rückert, reprezintă perspectiva viitorului. Intonaţia – cum spune Hans Ferdinand Redlich, este prevestitorul limbajului din *Das Lied von der Erde*. Alegerea temei a fost un adevărat mister. Nimeni nu a înţeles de ce tatăl a doi copii a adus în faţa publicului astfel de lieduri. Dacă putem vorbi de orice motiv psihologic în alegerea textelor lui Rückert, atunci acesta izvorăşte din copilăria lui Mahler, din amintirea morţii fratelui său, Ernst, la care a fost martor, a altor 4 fraţi care au murit de foarte mici, moartea copilului surorii sale şi moartea fratelui Otto, căruia ar fi dorit să-i fie tată şi care s-a sinucis.

Versurile liedurilor au o provenienţă autobiografică. Părintele care-şi pierde copiii este poetul Fr. Rückert care, urmărit de durerea pierderii a trei dintre copiii săi, dedicase amintirii lor câteva sute de poezii (publicând doar câteva dintre ele). Interesant este însă că Mahler s-a adresat versurilor lui Rückert într-o perioadă în care, în viaţa sa intimă, astfel de probleme nu se puneau. Este un semn al capacităţii artistului de a vibra la suferinţele altora, de a se identifica cu ele. Durerea semenului devine propria sa durere, ceea ce dovedeşte cât de adânc pătrunsese în el întrebarea dostoievskiană: „Cum pot eu să fiu fericit, când în altă parte cineva suferă?". Este aproape un truism faptul că Mahler a fost obsedat de tema insistentă a morţii, iar compunerea acestui ciclu, într-una din cele mai fericite perioade din viaţa sa, vine să confirme acest lucru.

Ciclul *Kindertotenlieder* este unul dintre punctele culminante ale liedului orchestral postromantic. Este interesant de notat faptul că fiecare poem ales de Mahler vorbeşte de lumină şi întuneric, simbolizând viaţa eternă şi speranţa, şi, în opoziţie, disperarea şi moartea.

Scanned with OKEN Scanner

Ciclul începe cu *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n* (*Acum soarele va răsări din nou*), o măiestrie a mijloacelor poetice şi dramatice, puternicele simboluri ale soarelui şi nopţii fiind folosite pentru a crea o tensiune extraordinară.

Este poemul perfect pentru a începe ciclul, întrucât el surprinde părintele doborât de durere şi oscilând între două tipuri diferite de emoţie. Pentru a realiza acest lucru, Mahler foloseşte „orchestre alternante" spre a genera sonorităţi opuse. Dar compozitorul nu foloseşte, în mod rigid, o sonoritate pentru a transmite un sentiment; el diferenţiază asocierea astfel încât să atingă o variaţie maximă într-un poem care permite o interpretare psihologică.

În monografia sa asupra lui Mahler, Henry-Louis de La Grange scrie: „Totul în acest lied este simţit în mod acut şi conţine suferinţă, cu un sunet monocromatic deliberat, cu intonaţia întotdeauna în registrul mediu, ca şi cum tatălui chinuit i-ar fi greu să-şi ridice vocea".

Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen este o piesă de mare pasiune şi suferinţă, iar la sfârşitul ei, se simte un imens sentiment al pierderii. Din punct de vedere melodic, liedul este relaţionat cu primul, începând cu un fragment identic cu ultima frază din *Nun will*. Această frază poate fi, de asemenea, găsită şi în *Adagietto*-ul *Simfoniei a V-a* şi în liedul pe versuri de Rückert, *Ich bin der Welt*.

În ce priveşte acele *dunkle Flammen* (flăcările întunecate), a fost lansată ipoteza că ar putea fi rezultatul unei referinţe biblice: poetul ne spune că, pentru prima dată, vede un adevăr mistic, acela că lumina din ochii copilului său nu mai aparţine acestei lumi, ci este deja în drumul înapoi către sursa sa. Acest lucru se potriveşte perfect cu fascinaţia lui Mahler pentru filosofia lui Fechner, care afirma că universul are propria-i conştiinţă şi noi rămânem pentru totdeauna prezenţi în el într-o formă superioară.

Onomatopeea muzicală este adesea folosită în *Kindertotenlieder*. Cel mai subtil exemplu este în al treilea lied, *Wenn dein Mütterlein*, unde Mahler acompaniază melodia cu *pizzicato* la violoncel, imitând paşii mamei. Mai încolo, *pizzicato*-ul de la violă imită paşii fiicei.

Wenn dein Mütterlein este singurul cântec despre fiica lui Rückert. În fapt, este singurul poem despre un anume copil. Mişcarea ascendentă şi descendentă a liniei vocale exprimă agitaţia părintelui, păşind prin camera acum goală. Mahler schimbă constant măsura, astfel că sentimentul lipsei unui scop este şi mai pronunţat. În cele 70 de măsuri, există peste 20 de schimbări de metru.

Odată cu *Oft denk'ich*, atmosfera se schimbă radical. Probabil, acest lucru se datorează şi faptului că este singurul lied în tonalitate majoră. În mod semnificativ, este în Mi bemol major, relativa majoră a tonalităţii liedului precedent. De asemenea, această tonalitate este una preferată a lui Mahler pentru a semnifica lumina, după cum putem vedea şi în partea I din *Simfonia a VIII-a* sau în Finalul din *Simfonia a II-a*.

Încă de la prima notă, cântecul ia o cu totul nouă direcţie. Preludiul orchestral demonstrează acest lucru: orchestraţie luxuriantă, turnuri melodice sofisticate, o pulsaţie care dă soliditate dezorientării ritmice din liedul anterior.

Revenirea dintr-o asemenea traumă nu se poate petrece liniar, aşa încât nu este de mirare faptul că părintele este supus unui test final. Mahler, care în *Kindertotenlieder* se dovedeşte un maestru la fel de mare în psihologia şi natura umană, ca şi în muzică şi literatură, intensifică din nou poemul original, ducându-l departe de statutul său original. Pentru ca părintele să-şi poată găsi liniştea, trebuie să treacă printr-o furtună. Dar aceasta nu este o furtună beethoveniană. Este una mult mai serioasă, una psihologică. O furtună mahleriană.

Nebunia naturii însă nu se compară cu cea a părintelui. „Pe-această vreme, pe-acest tumult, n-ar fi trebuit să trimit copiii afară!" – pare a fi nu doar un reproş de sine, ci şi o acuzaţie la adresa mamei: „n-ar fi trebuit *să trimit* copiii afară, dar *tu* ai făcut-o". Climaxul furtunii începe odată cu a treia strofă. Întreaga orchestră suferă, iar la acest punct ne dăm seama cât de departe am ajuns în acest ciclu, care a început cu un contrapunct între oboi şi corn. „Au fost purtaţi afară,

Scanned with OKEN Scanner

nu am putut să zic nimic!". Acestea sunt ultimele cuvinte înainte de liniştea care urmează, şi sunt acompaniate de cea mai feroce muzică a ciclului.

Rolul factorilor psihologici este imposibil de neglijat când este vorba de reacţiile fiinţelor umane. Nu numai că factorii respectivi participă la definirea condiţiilor economice, dar ei determină toate actele oamenilor, care nu pot reacţiona decât cu instinctul lor de conservare, cu agresivitatea lor, cu setea lor de iubire, cu nevoia lor de a căuta plăcere şi de a fugi de neplăcere.

Fără a aspira la geniul lui Freud, orice analist este capabil să scoată la lumină corespondenţe, cristalizări de elemente aparent necunoscute. Inspiraţia sa se înrudeşte cu a artistului, căci ea îşi înfige rădăcinile în aceleaşi rădăcini ale spiritului. Va anima operele psihanalitice cele mai fertile, oricât de elaborate ar fi ele din punct de vedere teoretic. Analogia dintre analist şi artist se situează la acest nivel – al **inspiraţiei**.

Creaţia are o funcţie a cărei anvergură o depăşeşte pe aceea a sublimării. Este vorba, de fapt, de a ajunge la integritate, prin intermediul actului creator, trecând printr-un mănunchi de descărcări pulsionale sublimate. Arta, chiar şi cercetarea ştiinţifică, nu pot fi dirijate, căci riscă să nu-şi poată îndeplini funcţia. Ele nu-şi iau impulsul profund decât din libertate.

Concepts of art psychoanalysis
Gustav Mahler – *Kindertotenlieder*

Psychoanalysis is the first known form of psychotherapy. Its basis is represented by the idea of unconscious. The application of the psychoanalytical method is not restricted only to the field of mental disorders and to the relationship between the therapist and the patient. The knowledge obtained through psychoanalytical therapy can be used to understand the products of culture.

The psychoanalytical theory of art asserts that the artist has suffered a childhood trauma. Thus, the output is nothing else but the release, by means of symbols, of a complex set of ideas censored by the conscious.

One of the composers whose work can be perfectly interpreted by the means of psychoanalysis is Gustav Mahler. His short encounter with Sigmund Freud offers a good example of understanding music through psychoanalysis.

The cycle *Kindertotenlieder* is based on poems by the German poet Friedrich Rückert. Losing three of his children, the poet writes hundreds of poems on this topic. Mahler chooses five of them for his work.

Published in 1905, this music announces the future. The choice of this subject was a mystery for everyone. Nobody understood why the father of two children could bring such songs to the public. If we were to find any psychological reasons, those would come from Mahler's childhood: eight of his brothers died tragically. It is well-known that Mahler spent his life being constantly obsessed by the idea of death and composing *Kindertotenlieder* confirms this fact.

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZĂ ŞI INTERPRETĂRI COMPARATE ALE *STUDIULUI - TABLOU OP. 33, NR. 7* DE SERGHEI RAHMANINOV

Andreea Chiselev
Anul I, Muzicologie
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti
Clasa prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

La cumpăna dintre secolele XVII şi XVIII, cultura muzicală rusă atinsese un impresionant grad de dezvoltare, maturizare, perfecţionare a tehnicilor de compoziţie şi de regularizare a expresiei, ridicându-se la nivelul celor mai înalte exigenţe ale componisticii universale.

Lucrările lui Musorgski, Borodin, Rimsky-Korsakov şi Ceaikovski cuprind germenii unor posibile dezvoltări ulterioare, surse de inspiraţie şi sugestie pentru mulţi dintre tinerii compozitori ruşi, care, prin talentul şi preocupările lor, determină, în noua conjunctură istorică, o nouă înflorire a culturii muzicale naţionale.

Direcţiile estetice principale conturate la sfârşitul secolului XIX au fost cea folclorică, reprezentată de *Grupul celor cinci* (Balakirev, Musorgski, Borodin, Cui şi Rimsky-Korsakov), înnoirile aduse de Stravinski şi cea romantică, reprezentată prin Ceaikovski. Aceste direcţii sunt continuate şi în prima jumătate a secolului XX, într-o nouă viziune, dezvoltată şi amplificată.

Alături de numele lui Alexandr Skriabin, Nicolai Mairovski, Serghei Prokofiev, Dmitri Şostakovici, se află şi cel al lui Rahmaninov. Aceşti compozitori (şi nu numai) reprezintă direcţia romantică a muzicii ruse (şi sovietice, după 1917), şi au devenit, prin creaţiile şi activitatea lor interpretativă, nume de prestigiu şi renume mondial.

Serghei Rahmaninov (1873-1943) s-a format la Conservatorul din Moscova, pe care îl absolvă în 1891, obţinând medalia de aur pentru opera *Aleko* şi *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1*. Reprezentant al romantismului târziu, remarcăm în stilul său o notă personală conferită de expresia elegiacă dar şi de tenta naţională ce străbate muzica sa. Artistul cu trei meserii (compozitor, pianist, dirijor) se temea câteodată de faptul că nu va excela în niciuna dintre ele. Însă aceste ipostaze ale unuia şi aceluiaşi muzician se intercondiţionează şi se completează.

Considerat *poet al pianului*, cu o extraordinară capacitate de pătrundere a sensurilor adânci ale muzicii, Rahmaninov s-a impus prin arta sa în rândul celor mai de seamă pianişti-compozitori din prima jumătate a secolului XX.

Creaţia sa nu e numeroasă, iar lucrările sunt destinate în majoritate pianului (solo sau cu acompaniament de orchestră) şi realizate într-o mare varietate de genuri şi forme. Însă compozitorul nu a omis nici genuri precum simfonia (patru lucrări), opera (*Aleko*, *Cavalerul avar*, *Francesca da Rimini*), muzica de cameră şi romanţa.

„Tonurile luminoase nu-mi reuşesc", afirma compozitorul. Iar muzica sa, străbătută de un fior tragic, este expresia unor trăiri interioare intense, este melancolică, nostalgică şi lirică.

Scanned with OKEN Scanner

În cele două cicluri de *Etudes-tableaux* sunt descrise, după cum sugerează şi titlul, imagini inspirate probabil din arta plastică sau dintr-o sursă extramuzicală, în orice caz. Binecunoscut spre sfârşitul vieţii pentru lipsa sa de comunicativitate, Rahmaninov nu a divulgat originea inspiraţiei acestor lucrări. La cererea unor reporteri din New York de a dezvălui programul studiilor-tablouri, compozitorul a răspuns: „Asta mă priveşte numai pe mine. Eu nu sunt de părere că artistul e dator să-şi dea complet cărţile pe faţă. Fiecare n-are decât să-şi completeze imaginea aşa cum îi dictează sentimentele". Astfel, intenţia compozitorului le-a rămas străină cititorilor americani.

Toate studiile-tablouri au o caracteristică, ceea ce demonstrează abilitatea lui Rahmaninov de a cristaliza perfect o anumită stare sau sentiment. Dacă era stăpânit de dragoste, de mânie, de tristeţe, de credinţă, aceste stări sufleteşti îşi găseau expresia în muzică şi ea devenea când liniştitoare, când îngândurată, când severă sau tristă.

Primul grup de *Etudes-tableaux*, *op. 33* a fost scris în vara anului 1911 şi conţinea iniţial nouă piese, a patra fiind apoi revizuită şi devenind nr. 6 din *Studiile-tablouri op. 39*. Al 3-lea şi al 5-lea au fost publicate postum, aşa că primul ciclu avea doar şase piese. Dintre acestea doar două sunt în tonalităţi majore.

Cel dintâi studiu, în fa minor, are un ritm solemn de marş, sugerând în final o aluzie la ideea fixă a lui Rahmaninov, notele de debut ale *Dies Irae* din tradiţia catolică a *Recviemului. Nr. 2*, în Do major, este urmat de un melancolic do minor, *Nr. 3*, ce a furnizat material sonor pentru *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 4. Studiul-tablou nr. 4* are în debut corespondenţe cu prima dintre cele două sonate pentru pian ale lui Rahmaninov şi e bazat pe o figură melodică asociată cornului francez. *Nr. 5*, în mi*b* minor, are concluzia continuată de începutul în forţă al *Nr. 6*, în Mi*b* major. *Nr. 7*, sol minorul melancolic, ce va constitui obiectul analizei noastre, conduce la ultimul studiu, în do# minor, cu tonalitate şi figură de început ce aminteşte binecunoscutul *Preludiu în do# minor*.

Al doilea ciclu de *Studii-tablouri*, *op. 39*, scris în 1916-1917, aduce dificultăţi tehnice sporite interpretului. Trebuie să remarcăm faptul că doar ultimul studiu e în major. *Nr. 1*, în do minor, cere virtuozitate şi e urmat de un studiu dramatic în la minor (*Nr. 2*), care citează din nou *Dies Irae*. Concluzia sa poetică ne conduce către studiul în fa#, *Nr. 3. Studiul-tabou nr. 4*, în si minor, este energic, urmând un pasionat mi*b* minor (*Nr. 5*) şi un dramatic la minor (*Nr. 6*), revizuit după versiunea originală din primul opus. *Nr. 7* în do e străbătut de tragism, fiind urmat de *Nr. 8* (re minor), iar seria se încheie cu ritmurile pregnante ale *Nr. 9*, în tonalitatea Re major.

Studiul-tablou nr. 7, op. 33 a fost compus în data de 15 august 1911. Tonalitatea sol minor îi conferă o sonoritate melancolică, sentiment predilect în creaţia lui Rahmaninov.

Din punct de vedere formal, acest *Etude-tableau* nu pune probleme de complexitate, având o formă tripartită: **A** (ms. 1-25), **B** (ms. 26-35), **A** (ms. 36-45). **B**-ul nu este puternic constrastant din punct de vedere armonic, în schimb remarcăm o scriitură mai accentuat polifonică. De asemenea, are loc o diminuare a valorilor ritmice, întreaga secţiune putând fi percepută ca o coborâre tumultoasă spre o *altă lume*, compensată apoi prin revenirea secţiunii **A**.

Despre armonie putem spune că reflectă din plin situarea lui Rahmaninov în cadrul romantismului târziu. Cu excepţia măsurilor 30-32, ce încheie secţiunea **B**, în care se modulează din sol minor în tonalitatea do# minor (aflată la distanţă de şase cvinte), avem impresia că întreaga piesă e construită ca o amplă pedală în sol minor. Deasupra acestei puternice fixări a tonalităţii, elementele caracteristice ale armoniei lui Rahmaninov sunt notele străine de acord. Deşi utilizate frecvent, acestea nu perturbă nicidecum tonalitatea de bază.

Desigur, notăm şi momente tensionate din punct de vedere armonic şi melodic (ms. 8, ms. 12 – a cărei tensiune e reluată în ms. 38). Momentul armonic de intensitate maximă e, în mod cert, întreaga secţiune **B**. Coborârea, despre care am menţionat anterior că ne sugerează un abis, e alcătuită precum un amplu dialog între cele două mâini. Notele accentuate aduse de mâna

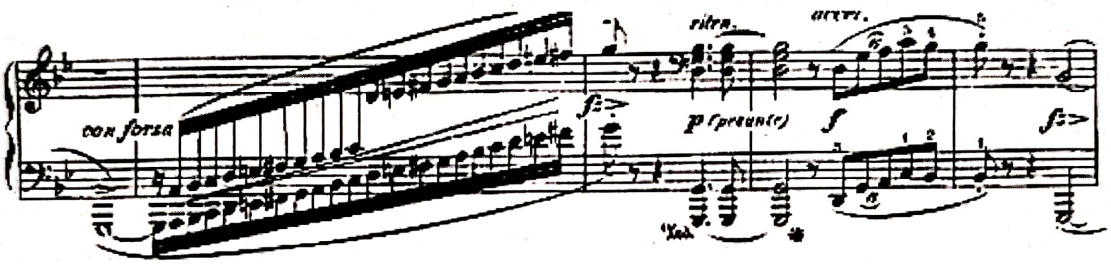
Scanned with OKEN Scanner

stângă la începutul fiecărui timp reprezintă varianta armonică a gamei sol minor (ms. 26-27), apoi cea melodică (ms. 27-28). Urmează un tetracord cromatizat (fa#-fa becar-mi-re), în măsura 29, ce ne conduce spre prima modulaţie propriu-zisă a studiului-tablou (ms. 30), realizată brusc, precum o oprire neaşteptată a dramaticei coborâri. Aceasta e compensată acum printr-o urcare arpegiată până în acut (mi 3). Aceeaşi situaţie apare şi în măsura 32, dar aici urcarea e susţinută şi de mâna stângă, în terţe paralele, întreaga măsură fiind alcătuită din acorduri micşorate cu septimă micşorată de pe do#. Măsurile 31 şi 33-35 reprezintă o rezolvare a tensiunii acumulate în măsurile 30 şi 32. Trebuie menţionat şi faptul că măsura 30 are notaţia intensităţii *ff*, pe când măsura 32 e ca un ecou îndepărtat al acesteia în *pp*, ajungând cu încă o octavă mai sus (mi 4).

O altă zonă de tensiune debutează în măsura 41, cu indicaţia *poco accelerando*. De această dată, coborârea vertiginoasă se află la mâna dreaptă, iar sunetele accentuate sunt ornamentate prin broderie.

Finalul compensează din nou această coborâre, printr-o formulă conclusivă ce aminteşte *Balada 1 în sol minor*, *op. 23* a lui Frederic Chopin, pasajul suitor în *ff* pe sunetele gamei sol minor melodic.

Ex. 1



Ultimele două acorduri ale studiului lui Rahmaninov, în *pp*, par un ecou, poate ca un ultim suspin după tot zbuciumul anterior (ms. 44-45).

În ceea ce priveşte melodia, aceasta e simplă, cu profil predominant descendent, bazată pe tetracordul sib-la*b*-sol-fa#. Sensul coborâtor al melodiei este caracteristic lui Rahmaninov, deoarece exprimă în modul cel mai intens caracterul depresiv al muzicii, întreaga gamă a sentimentelor ce-l definesc pe compozitor în creaţia sa: elegiacul, pateticul ceaikovskian, melancolia, tristeţea.

Trebuie să semnalăm faptul că pe Rahmaninov nu îl interesa inventivitatea în domeniul formal, ci prefera să-şi exprime intensitatea trăirilor şi sentimentelor în cadrul unor forme şi genuri simple.

Am remarcat la începutul analizei lipsa unui contrast armonic accentuat al secţiunii **B**, faţă de **A**. În schimb, regăsim un contrast la nivelul intensităţilor. Dacă în secţiunile **A**, nuanţele utilizate se limitează la *pp*, *p* şi *mf*, cu o singură excepţie (*f* în ms. 16), secţiunea **B** se desfăşoară (cu excepţia concluziei) în *ff*.

Ca o particularitate referitor la nuanţele acestui studiu-tablou, se observă că în măsurile 8, 12, 38, menţionate ca zone de tensiune armonică, indicaţia de intensitate e *diminuendo*. Singura indicaţie de intensitate ce apare odată cu debutul melodiei, este *molto legato e cantabile*. Acest studiu-tablou nu pune probleme majore de tehnică, deşi este un studiu de concert. Spectaculosul executării lui ţine în primul rând de contrastul între prima şi ultima secţiune, caracterizate prin cantabilitate şi expresivitate şi secţiunea mediană, mai virtuoză, tensionată şi dramatică.

Iată că, deşi nu cunoaştem sursa de inspiraţie a studiilor-tablouri, ele ne pot crea în minte diferite imagini, a căror exprimare ţine şi de intenţiile interpretului, de felul în care fiecare pianist (dar şi fiecare auditor) a perceput infinita varietate a sentimentelor exprimate de muzica lui Rahmaninov.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretări comparate

„Dacă se cuvine să reţinem din tradiţia interpretativă o valoare primordială, ea e aceea care se referă la sublinierea consecventă a vibraţiei umane a textului muzical, la încadrarea actului interpretativ unui concept global despre sensurile elevate ale unei asemenea activităţi".

Pornim de la această afirmaţie a lui Alfred Hoffman, având în vedere patru variante de interpretare a *Studiului-tablou op. 33, nr. 7*, aparţinând lui Jonh Ogdon, Idil Biret, Vladimir Ashkenazy şi Sviatoslav Richter.

Întâmplător sau nu, Ashkenazy şi Richter fiind pianişti ruşi, interpretările lor reliefează cel mai bine sentimentele şi trăirile lui Rahmaninov. Pentru a argumenta această afirmaţie, vom evalua mai întâi interpretarea pianistului englez John Ogdon. Fiind cea mai lentă dintre variantele ascultate (minutaj 3:50), execuţia debutează prin crearea impresiei de linişte, stabilitate. Totuşi, această mişcare calmă se asociază cu o anumită întrerupere sacadată a discursului sonor, din cauza respiraţiilor prea accentuate dintre fraze. Primul moment de tensiune în interpretarea lui Ogdon apare în măsura 15 (pe când în celelalte variante vom sesiza atmosfera tensionată cu mult înainte, adică în ms. 8, respectiv 12), iar *crescendo*-ul din această măsură este practic inexistent, fraza debutând brusc în *forte*. Menţionăm de asemenea faptul că primul acord al măsurii 13, desfăşurat pe primii doi timpi, este cântat arpegiat, deşi partitura nu conţine această indicaţie. Iar în măsura 22, pe ultimul timp, Ogdon păstrează alteraţia fa#, deşi partitura menţionează fa becar. Aceste diferenţe sunt datorate, cel mai probabil, existenţei mai multor ediţii ale partiturii lui Rahmaninov.

Urmează trecerea spre a doua secţiune, executată foarte rapid, cu un contrast puternic de tempo, şi interpretul accentuează ultima notă din grupul de treizecidoimi de la mâna dreaptă, în timp ce toţi ceilalţi pianişti s-au axat pe evidenţierea primei note a fiecărui timp de la mâna stângă (ms. 26-28). Aceasta este o altă „libertate" pe care şi-o asumă Ogdon, poate datorită încercării de a da noi valenţe interpretative acestui studiu-tablou, deoarece notaţia din partitură pune accent pe coborârea „abisală" a mâinii stângi.

Revenirea **A**-ului ne transpune în aceeaşi atmosferă feerică a incipitului, tensiunea sporind în final şi conducându-ne spre climaxul în *ff*, rezolvat prin ultimul acord, repetat, în *pp*.

Dacă varianta lui Ogdon a fost cea mai lentă, următoarea interpretare, a pianistei de origine turcă Idil Biret, se percepe drept cea mai rapidă şi totodată liberă (3:38). Schimbările dinamicii ne dau senzaţia ieşirii permanente din tempo, conferind astfel versiunii un caracter oarecum improvizatoric. Această particularitate se datorează probabil şi faptului că e cea mai recentă înregistrare, putem considera că ne sugerează tendinţele pianistice ale epocii în care ne aflăm.

Aici, neliniştea îşi face simţită prezenţa de la început, iar **B**-ul are un tempo mai rar decât la Ogdon, păstrând însă continuitate în coborârea spre modulaţia bruscă la do# minor din măsura 30. În revenirea **A**-ului, ultima treaptă a accentuării tensiunii, unisonul pe sol este ţinut mai puţin decât indică partitura, situaţie întâlnită şi în interpretarea anterioară.

În cazul lui Vladimir Ashkenazy, în ciuda faptului că tempo-ul e mai mişcat decât la Ogdon (3:40), pianistul nu sugerează tensiunea în incipit ca şi Idil Biret, ci calmul, o atmosferă ce ne transmite o linişte deplină. Am apreciat la Ashkenazy frazarea impecabilă şi o excelentă dozare a sentimentelor exprimate, în contrast cu Idil Biret, a cărei interpretare sugerează exteriorizare, dar şi subiectivitate puternică.

Secţiunea **B** este foarte clar evidenţiată şi remarcăm faptul că în măsura 29, Ashkenazy nu respectă *ritardando*-ul din partitură, menţinând astfel rapiditatea coborârii spectaculoase spre *ff* în do#, compensată imediat de urcarea rapidă în arpegiile aceleiaşi tonalităţi.

Scanned with OKEN Scanner

În final, tensiunea e acumulată gradat, culminând cu *ff* pe sol, ţinut prelungit pentru a marca acest moment apoteotic, apoi surprinzându-ne cu izbucnirea ascendentă chopiniană din final.

O altă particularitate a interpretării lui Vladimir Ashkenazy este aceea că pianistul nu marchează momentele de tensiune prin schimbarea nuanţelor, cum o va face Richter (spre exemplu în ms. 8, 12, 38). Aceasta din urmă (minutaj 3:40), ne oferă cea mai convingătoare dramaturgie a piesei, pe lângă indubitabila calitate sonoră a pianisticii.

Oscilaţia sentimentelor, modul de redare al elegiacului rahmaninovian, trăsătură definitorie a lucrărilor acestui compozitor, dozarea rafinată a nuanţelor şi dinamicii, toate acestea sunt elemente ce îl apropie pe Richter de arta compatriotului său, Serghei Rahmaninov.

Până la un anumit punct, gradul afectiv al unei piese se poate defini pe criterii obiective (tempo repede/rar, mod major/minor, etc.), însă depinde cel mai mult de stările subiective dictate de lucrarea respectivă. Jan La Rue propune o scurtă listă de „afecte", orientativă pentru opţiunea analistului, din care am selectat şi punctat pe o scara de la 0 la 1, pe cele ce se potrivesc acestei lucrări:

- pasionat:	1	- elegiac:	1
- agresiv:	0,5	- sentimental:	1
- energic:	0,75	- nostalgic:	1
- maiestuos:	0,75	- capricios:	0,5
- vag (oniric):	0,25	- imprevizibil:	0,5

Putem concluziona afirmând faptul că, odată cu timpul, se realizează mutaţii în concepţia interpretativă, care ne fac să putem vorbi de crearea unei noi tradiţii în stilul interpretativ, tradiţie ce va domina gândirea muzicală a generaţiilor următoare. După cum afirma Alfred Hoffman în lucrarea sa, *Orizonturi muzicale*, „stilul nu a îngheţat, o dată pentru totdeauna, în paginile tratatelor, ci el se făureşte clipă de clipă, sub ochii noştri, din ceea ce sita prezentului cerne din învăţămintele trecutului şi din ceea ce însuşi acest prezent îi poate aduce ca preţioasă ofrandă".

Some analytical aspects of Rachmaninoff's *Etude-tableau op. 33 no. 7* in G minor

Considered a *poet of the piano*, with an extraordinary ability to penetrate the deep senses of music, Rachmaninoff rose through his art among the most remarkable pianist-composers of the first half of the 20th century, even though he didn't compose a large number of works. Rachmaninoff wrote mostly for piano, but also four symphonies, operas (*Aleko*, *The Miserly Knight*, *Francesca da Rimini*), chamber music, as well as songs for voice and piano.

"I can't handle the bright tones", said the composer. His music has a tragic vibe, the expression of intense feelings, and a melancholic, sad, lyrical, nostalgic character.

Rachmaninoff wrote two sets of *Etudes-Tableaux*. The first set, Opus 33, originally conceived as a series of pieces, was composed at Rachmaninoff's estate, Ivanovka, between August and September 1911. The title 'picture etudes' was apparently 'coined' by Rachmaninoff, although this form is not unique to him. It is possible that the *Transcendental Etudes* of Liszt served as forerunners to the *Etudes-Tableaux*. Each piece presents a piano problem, in the tradition of the etude. In addition to this, an extramusical idea is implied, although Rachmaninoff was reluctant to reveal any program associated with the *Etudes-Tableaux*. He stated, "I do not believe in the artist disclosing too much of his images. Let them paint for themselves what it most suggests".

The Etudes are written primarily in **ABA** form, and the unity of the six originally published as Opus 33 has been compared to that of the *Symphonic Etudes* of Schumann.

***Etude-Tableau op. 33, no. 7* in G Minor**

This sorrowful etude contains a continuous sixteenth-note accompaniment that, along with the melody, interweaves between the hands. Tonally it suggests the Phrygian mode, due to the use of flatted second degrees and chords. The **A** section is lyrical, with register changes that sometimes suggest contrapuntal textures. The **B** section is

Scanned with OKEN Scanner

similar to a cadenza, and uses quick alternations of the hands, with scale passages and broken chords in thirty-second-notes. In addition to dexterity, clear alternations between the hands and rhythmic control, this section requires a sustained chromatic line. The ending consists of an ascending G harmonic minor scale that recalls the ending of the *Ballade in G Minor* of Chopin, except that Chopin uses the melodic form of the scale. It is important to maintain a rhythmically and dynamically controlled accompaniment figure, in spite of sixteenth rests that appear within the figure, primarily on the downbeat. The dramatic, closing measures must be carefully paced with regard to pauses and dynamics.

In our analysis, we have insisted on those moments of harmonic, melodic, rhythmic, dynamic tension serving the point of view of the pianist. Moreover, we have compared four versions of the *Etude-tableau* – performed by John Ogdon, Idil Biret, Vladimir Ashkenazy and Sviatoslav Richter, noticing the way that every pianist perceives the musical images in Rachmaninoff's music.

In conclusion, we have observed that, as time goes by, there are changes in the performers' view, that make us reflect upon traditions of the piano-playing manner.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OSMOZA DIVERSITĂȚII ÎN CREAȚIA LUI MAURICE RAVEL

Fodor Atilla
Doctorand.
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Ştefan Angi

Ravel, fără să fi dorit vreodată, a devenit, conform unor statistici realizate în Franța prin anii 1990, cel mai popular compozitor francez, devansându-i chiar şi pe cântăreții de chanson sau de muzică pop. Popularitatea neobişnuită a unor lucrări raveliene în rândul societății de consum, care savurează „perlele" muzicii culte, a condus, însă, şi la o viziune unilaterală asupra creației acestuia. Din nefericire, fenomenul nu se limitează la marele public, căci, Ravel este în acelaşi timp un compozitor relativ puțin studiat.

Însă problemele privind receptarea creației raveliene nu reprezintă o noutate. Compozitorul însuşi s-a confruntat în permanență cu o critică ostilă, care mai întotdeauna îl plasase în umbra lui Debussy, cu un mediu academic conservator, care îi punea piedici pe unde putea şi cu un public adeseori nedumerit.

La o privire superficială, Ravel poate să pară doar un compozitor contradictoriu, însă o abordare temeinică scoate în evidență o personalitate deosebit de complexă. Creația sa, care numără circa 60 de lucrări, prezintă o mare fluiditate genuistică şi o mobilitate timbral-orchestrală, precum şi o flexibilitate aparte în dialogul cu diferite orientări şi mesaje.

Încercăm, în cele ce urmează, să prezentăm pe de o parte acele elemente care diversifică imaginea noastră asupra acestei creații, iar pe de alta, ne propunem identificarea factorilor care conferă acesteia coerență şi permanență stilistico-estetică. În consecință, pledoaria noastră se va structura în felul următor:

1. contextul muzicii raveliene ca sursă de diversitate (aici intrând tot ceea ce înseamnă rădăcini socio-culturale şi aspecte psiho-estetice);
2. principiile de sinteză ale componisticii raveliene, ca elemente integratoare ale diversității;
3. modul în care aceşti factori se manifestă la nivelul unei lucrări.

1. Contextualitatea fenomenului ravelian este deosebit de complexă. Forma interioară a acestei muzici s-a conturat într-o strânsă legătură cu mediul familial. În aprecierea compozitorului: „în copilărie m-au interesat foarte mult aparatele tehnice... Copil fiind, am vizitat fabrici alături de tatăl meu în mod frecvent. Aceste maşini, pâcâitul şi duruitul lor, alături de melodiile populare spaniole pe care mama mi le-a cântat seară de seară, ca o *berceuse*, au fost primele mele instrucțiuni muzicale"[1].

Am încercat în tabelul de mai jos, să identificăm manifestarea acestor principii psiho-estetice pe diferite planuri ale personalității şi creației raveliene:

[1] *The Cambridge Companion of Ravel* (ed. by Deborah Mawer), Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 59.

Aspecte psiho-estetice - părinţi

Tatăl: inginer de origine elveţiană

Implicaţiile principiului mecanic:
- *pe planul pasional*: colecţionarea de jucării mecanice
- *pe plan estetic*: creaţia, ca un proces de maximă conştiinţă (Baudelaire şi E.A. Poe)
- *ca program*: Ora spaniolă
- *pe plan stilistic*: apropiere de futurism şi simbolism
- *pe plan componistic*: rigoare în construcţie, cizelare, lupta permanentă pentru perfecţiune, auto-provocare, detaşare faţă de lucrări
- *ca tehnică de compoziţie*: duplicaţie

Mama: de origine bască

Implicaţiile etosului iberic:
- *pe plan emoţional*: Spania, a doua patrie-mamă, loc de refugiu, tărâm idealizat
- *pe plan estetic*: cvasi-permanenţa etosului iberic în muzica sa
- *ca program*: Habanera, Rapsodie espagnole, L'Heure Espagnole, etc.
- *pe plan stilistic*: apropiere de impresionism
- *pe plan componistic*: o preferinţă ieşită din comun pentru pulsaţia dansantă

Prin confruntarea lor intrăm în universul unei personalităţi complexe şi contradictorii[2], care integrează mai multe dihotomii: artificial-natural, mecanic-viu, raţiune-inspiraţie, realitate-lumea basmelor etc. Majoritatea comentatorilor săi au remarcat discrepanţa dintre spiritul său lucid, ironic, creionat şi inefabilul, suprasenzorialul, ultrasensibilul, rafinamentul muzicii sale.

La aceste premise se mai adaugă acel mediu cultural-artistic parizian în care Ravel s-a format şi faţă de care a manifestat o atitudine receptivă şi distantă în acelaşi timp. Bunăoară, Parisul sfârşitului de secol XIX – începutului de secol XX a oferit compozitorului un mediu artistic complex în contextul unei mari diversităţi interculturale. În acest sens, *Expoziţia Mondială* din anul 1889 a reprezentat o cotitură majoră atât pentru componistica lui Debussy, cât şi a celei lui Ravel[3]. Iată câteva implicaţii ale reperelor inter-culturale asupra creaţiei raveliene:

Contextul social-artistic

Parisul sfârşitului sec. XIX - începutului de sec. XX
(Expoziţiile Mondiale):
- muzica rusă: modalism, armonie, timbralitate
- cultura orientală: gamelan, tematică orientală, basme (ex. *Seherezadă*)
- cultura afro-americană: blues şi jazz (*Sonata pentru vioară şi pian*, p. II, Blues; *Concertul pentru pian* în sol, p. I şi III; *Copilul şi vrăjile*)
- muzica ţigănească (*Tzigane*)

Efect primordial: asupra parametrului vertical (timbral-armonic) şi asupra tratării temporalităţii

Deşi opera sa nu are în ansamblul ei o anumită orientare stilistico-estetică cuprinzătoare, totuşi la nivelul lucrărilor se pot identifica elemente de dialog cu diferitele orientări artistice contemporane, caracteristice pentru câte o etapă componistică în parte. Astfel, lucrările de tinereţe de la sfârşitul secolului al XIX-lea au fost concepute sub influenţa orientării simboliste. Compoziţiile de maturitate, situate la nivelul primelor două decenii din secolul al XX-lea, denotă o orientare impresionistă[4]. În jurul războiului se intensifică mesajele expresioniste, iar după

[2] Ravel s-a simţit atras încă din tinereţe de cercurile artistice simboliste, adoptând atitudinea dandysmului baudelaire-ian. Personalitatea sa a fost profund marcată, de asemenea, de teribilismul lui E. Satie. Interesele sale s-au îndreptat, după mărturiile prietenului său de o viaţă, pianistul de origine spaniolă, Ricardo Viñes, spre „tot ceea ce era poezie şi fantezie delicată şi rară, paradoxală şi contradictorie", în: Ricardo Viñes, *Des Souvenirs d'enfance et d'adolescence*, La Revue Musicale (Dec., 1938), p. 165.

[3] Ne referim aici în mod special la muzica Orientului Îndepărtat şi la cea a compozitorilor *Grupului celor cinci*.

[4] În ceea ce priveşte catalogarea sa drept compozitor impresionist, aceasta este problematică întrucât există o confuzie mai mult sau mai puţin tacită între termenii de impresionism şi simbolism. Deşi elemente simboliste sunt identificabile în cazul lui Ravel, mai ales în *credo*-ul său artistic şi prin prelucrarea sub formă de program a unor

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

această perioadă apar deschideri spre neoclasicism, muzica de jazz etc. Ultimele sale creații arată preocupări în direcția futurismului[5]:

Dialogul ravelian cu orientările artistice contemporane

simbolism: o nouă viziune asupra percepției spațio-temporale, obiectualizarea artei, cultivarea consecventă a ambiguităților (de ex. Privelişti auriculare)
neoclasicism: abstractizare, manipulare şi reconstrucție (de ex. ipostazele dansului)
futurism: cvasi-obsesia pentru mecanic (Bolero)
impresionism: preocuparea pentru parametrul armonic-timbral, tehnica duplicației, tematici impresioniste
expresionism: Gaspard de la nuit, Cântece madagascariene

La nivelul factorilor psiho-estetici principiul unificator care asigură integrarea acestor premise complexe şi diversificate este poziția sa ludică generalizată, care mai apoi se concretizează într-o mare varietate de manifestări particulare.

Omul Ravel a fost un om cu mască, aceasta fiind punctul lui de contact virtual cu prezentul său. Dar oare ce ascunde această mască? E greu de spus, căci odată îndepărtată, se îndepărtează şi Ravel. După cum a formulat un reporter al *Daily Telegraph*: „Nu este uşor să găseşti ascunzătoarea lui Maurice Ravel"[6]. Atitudinea sa detaşată, rezervată față de contemporaneitate, ba chiar şi față de propria creație (în spiritul poeticii lui E. A. Poe şi al poeților simboliști) i-a asigurat echidistanța necesară pentru dezvoltarea unui limbaj propriu şi coerent.

2. Dacă, stilistic şi genuistic vorbind, creația raveliană este diversificată, unitatea şi coerența muzicii sale trebuie căutată, în opinia noastră, la nivelul unor principii creatoare şi al unor elemente de stil. Am ales ca punct de pornire al investigațiilor noastre două tipologii discursive fundamentale ale creației raveliene (fără să excludem şi altele posibile):

- o tipologie preponderent verticalizantă, atemporalizantă, cu apropiere spre sonoritățile impresioniste;
- şi cealaltă tipologie, mai linearizantă, mai pulsantă, ca o influență din partea ethosului dansant spaniol.

Fundamentul componistic al ambelor tipologii este tehnica duplicării[7]. Această tehnică se manifestă prin repetiția imediată a unei idei muzicale, care poate fi urmată de expunerea şi repetiția unui alt material ş.a.m.d. Repetiția, în lipsa unui segment median intercalat, nu capătă

---

surse literare simboliste, posibilitățile de manifestare ale acestui curent pe planul scriiturii muzicale n-au fost lămurite în mod satisfăcător nici până-n zilele noastre. De aceea preferăm termenul de impresionism pentru desemnarea stilului muzical născut la răscrucea dintre arta simbolistă şi cea impresionistă (subînțelegând, după caz, orientarea simbolistă a mesajului).

[5] Aşadar creația sa nu poate fi caracterizată doar prin trăsăturile unei singure orientări artistice. Totuşi, sub aspectul ponderii şi al semnificației se evidențiază perioadele sale simboliste şi impresioniste. Celelalte deschideri în direcția expresionismului sau a futurismului au fost mai curând ocazionale, exceptând preocupările neo-clasice caracteristice pentru cea mai mare parte a lucrărilor de după război.

[6] *The Cambridge Companion of Ravel*, *ed. cit.*, p. 1.

[7] Termenul a fost introdus în muzicologia franceză de Nicolas Ruwet (*Langage, musique, poésie*, Paris) în legătură cu analizele structuraliste asupra câtorva creații ale lui Debussy. Ulterior a fost preluat de către C. Țăranu (Cornel Țăranu, *Elemente de stilistică muzicală*, Vol. I, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1981) în analizele sale stilistice referitoare la compozițiile lui Debussy şi Ravel. Acelaşi fenomen este descris de către Boulez prin termenul de *binom* (Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Éd. Gouthier, 1964). Din investigațiile noastre reiese că duplicarea pare să fie una dintre stilemele de bază ale muzicii impresioniste.

valoare de repriză. Materialul repetat trebuie să fie suficient de scurt, ca să creeze o impresie unitară. Din punct de vedere structural, repetiția poate să alterneze între identitate totală și variație deosebit de rafinată, unde, însă, parametrul armonic rămâne identic aproape întotdeauna. Prin această tehnică, percepția noastră asupra temporalității muzicale este afectată, în sensul în care repetiția, în lipsă de noutate informațională orizontală, ne îndreaptă atenția spre dimensiunea verticală, spațială, adică armonie, spațialitate, timbralitate. Repetarea cvasi-consecventă a unor idei muzicale conduce discursul sonor la o îndepărtare semnificativă de tipologiile de dezvoltare tradiționale.

Rezumând cele două tipologii discursive, ele se configurează în felul următor:

Două tipologii discursive fundamentale ale muzicii raveliene bazate pe tratarea atipică a temporalității

1. *discurs verticalizant*
- manipularea cvasi-mecanică a fluxului temporal în sens informațional ca efect al principiului mecanic
- se realizează prin duplicație (suprapuneri poli-modale)
- efect: verticalizări cvasi-permanente

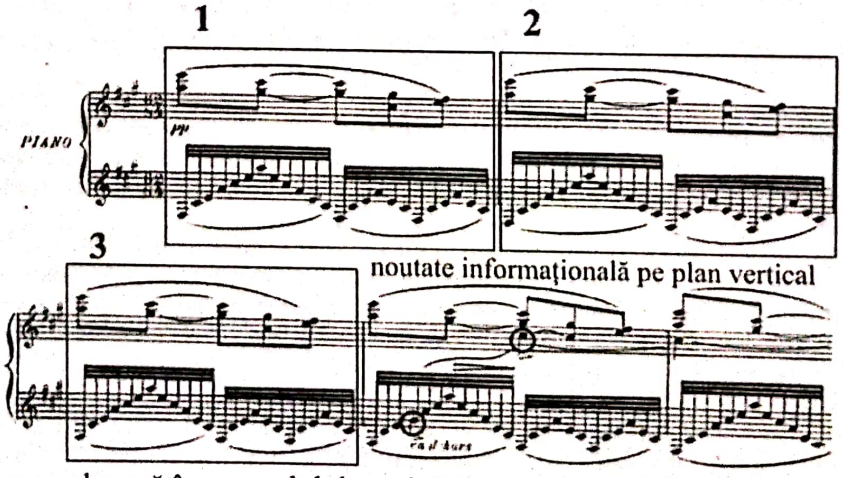
2. *discurs linearizant*
- structurarea cvasi-imprevizibilă a temporalității muzicale ca efect al ethos-ului spaniol
- se realizează prin soluții ritmico-metrice, asociate cu duplicația (suprapuneri poli-metrice)
- efect: verticalizări rapide

Consecințe:
- suspendarea percepției obișnuite a temporalității
- fundamentarea discursului pe parametrii verticali (armonie, spațialitate, timbralitate)
- efectul neutralizator și unificator al verticalității

Diferența dintre cele două tipologii semnalate rezidă în modalitatea diferită de alterare a percepției temporale obișnuite. În primul caz, vorbim despre o tratare cvasi-mecanică, în al doilea, despre o tratare cvasi-imprevizibilă a timpului muzical.

Să vedem câte un exemplu, din ciclul *Mirroirs*, pentru fiecare tipologie.

Ex. 1 – A. *O barcă pe ocean* (principiu static – duplicare)

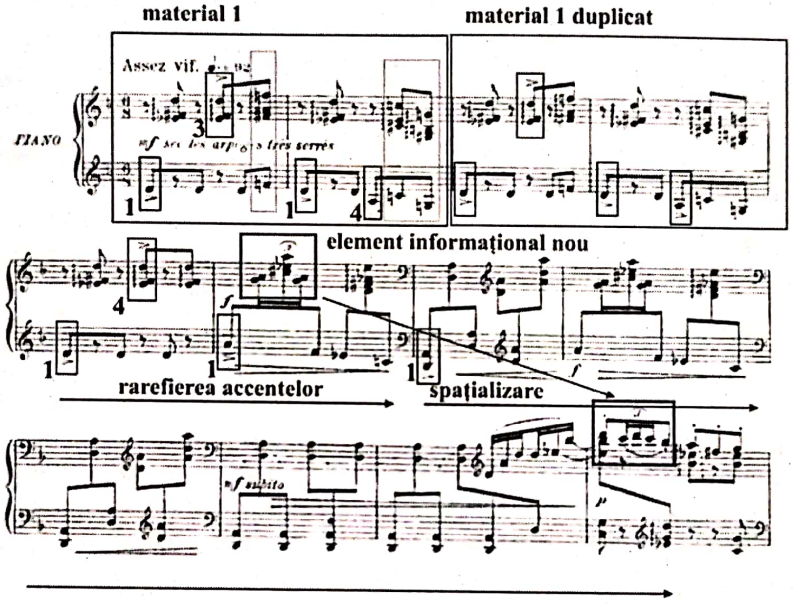


După cum se observă în exemplul de mai sus, unitatea duplicată este un material muzical de o măsură. Dacă ascultăm doar prima măsură, atenția noastră se focalizează asupra desfășurării

lineare a lucrării. Însă prin cele două duplicări care urmează, în lipsă de noutate informațională pe plan orizontal, atenția noastră se îndreaptă în mod inevitabil spre latențele planului vertical (armonic, timbral).

Această schimbare de percepție este favorizată și de natura materialelor muzicale utilizate: fundalul armonic arpegiat și caracterul ambiguu al materialului mâinii drepte, care se situează la limita dintre melodie și armonie. Ca să evite instaurarea unei monotonii în percepție, autorul introduce din măsura a patra o noutate informațională, care se desprinde din structura armonică (*sol-diez*, *do-diez*), mai precis este inversarea în oglindă (*mirroir*) a materialului mâinii drepte. Prin augmentarea ei, se obține în mod paradoxal, o încetinire dinamică (discursivă) a unei desfășurări de esență statică (datorită duplicării).

Ex. 2 – B. *Alborada del gratioso* (principiu dinamic – imprevizibil)



În cazul celebrei lucrări *Alborada del gratioso* asistăm la un procedeu oarecum opus celui prezentat mai sus, însă care, prin efectul obținut, se apropie de primul. Aici, unitatea de bază a duplicării este un material muzical de două măsuri, având un caracter – definit în esență de spiritul ethosului spaniol – mult diferit. Observăm complexitatea metro-ritmică a discursului, care din punctul de vedere al accentelor prezintă o rarefiere. Într-o primă fază, din măsura a 5-a, dispar accentele latente[8] generate în primele patru măsuri de incidența discursului celor două mâini, iar din acest punct de vedere diferă chiar și cele două subunități ale materialului duplicat. Apoi, din măsura a 6-a, în conformitate cu apariția unui material inedit (trioletul de treizecișidoimi) dispare și accentul efectiv de pe timpul patru, pregătindu-se totalizarea în direcția rezonanței verticale prin cvinte goale repetate din registrul profund spre acut.

Pregătirea totalizării survine în măsura a 7-a și se finalizează începând din măsura a 9-a. Cvintele goale utilizate pentru obținerea unui efect de rezonanță vor juca și mai departe un rol de „topire" a discursului ritmic nervos, din care vor rezulta proiectările spațiale ale încărcăturii energiei ritmice.

Luate în ansamblu, ambele tipologii conduc discursul sonor spre o senzație de încetinire, implicit spre verticalizări, care se dovedesc a fi indispensabile pentru valorificarea potențialului lor armonico-timbral. Nu întâmplător, doar aceste două lucrări au fost ulterior orchestrate din întregul ciclu pianistic.

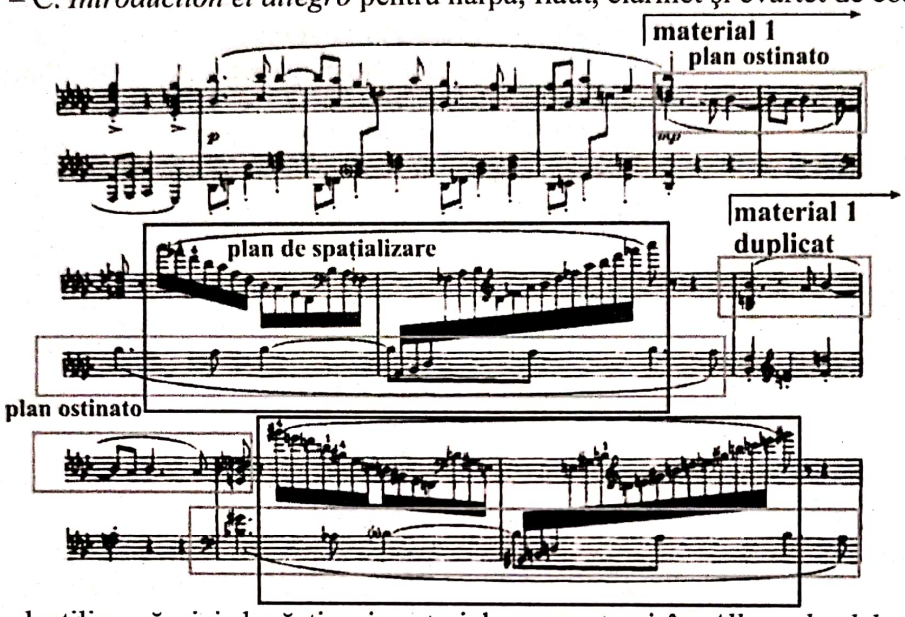
[8] Accentele efective sunt marcate prin chenare de culoare neagră, iar cele latente prin chenare de culoare verde.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă teoria ne oferă posibilitatea de a face o delimitare a acestor tipologii şi procedee, practica muzicală raveliană ne arată o confluenţă dinamică între ele. Însă reţinem ca o trăsătură comună tratarea atipică a temporalităţii muzicale.

Să urmărim acum un alt exemplu, de interacţiune a celor două principii: nervozitatea ritmică spaniolă specific lineară cu parametrul integrator al verticalităţii.

Ex. 3 – C. *Introduction et allegro* pentru harpă, flaut, clarinet şi cvartet de coarde



Autorul utilizează aici două tipuri materiale prezente şi în *Alborada del gratioso*, însă funcţia lor în acest caz nu este una de contrast, ci de producere a unor spaţializări rapide pentru „dizolvarea" formulei ritmice de ostinato. Sesizăm în exemplul de mai sus acest demers realizat în două etape, mai precis în decursul unei unităţi de duplicare, unde materialul arpegiat (harpă), intersectând chiar formula ritmico-melodică ostinată, produce efectul unor opriri „bruşte", sau altfel zis, dilatări temporale „rapide". O asemenea pendulare rapidă între cele două stadii temporale generează pe ansamblu o arie temporală suspendată, ea fiind susţinută şi prin aplicarea duplicărilor.

În exemplele prezentate, se produce aşadar un efect de suspendare parţială a percepţiei noastre asupra temporalităţii în limitele mediului omogen muzical şi o direcţionare a atenţiei ascultătorului asupra parametrului vertical. De aceea, tot ceea ce înseamnă verticalitate capătă o pondere esenţială pe planul acestor compoziţii. În acest sens, muzica raveliană se apropie de estetica picturii impresioniste.

Eternizarea momentului, sau mai bine-zis, „dilatarea" clipei spre atemporalitate în pictură corespunde fenomenului muzical al ariei sonore, care rezultă din topirea unor proximităţi punctiforme (clipe) în suprafeţe sonore mai mari. Clipa dobândeşte o funcţie virtuală, în care coexistă trecutul şi viitorul, corespunzând formulării artistice ale impresiilor.

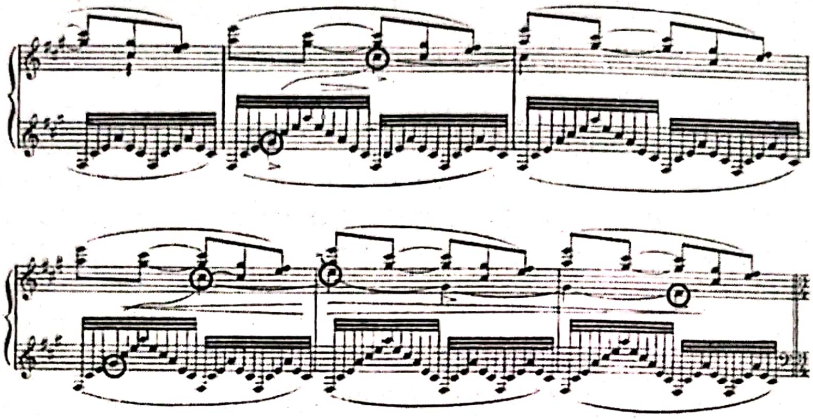
Înţelegerea defectuoasă a funcţiei verticalităţii în muzica ravelienă a condus la două percepţii greşite asupra melodiei şi a orchestraţiei.

1. Majoritatea studiilor comparative Debussy-Ravel scot în evidenţă aspectul mai creionat al melodiilor raveliene. Chiar dacă această constatare se justifică într-o anumită măsură (şi aici putem cita celebra melodie a *Bolero*ului) ea reprezintă doar o parte a adevărului. Dacă rămânem la *Bolero*, nu trebuie să uităm faptul că prin repetarea cvasi-ostinată a acestei melodii se creează premisa topirii ei în sonoritatea generală, care prin amplificare „înghite melodia" într-o arie sonoră.

Scanned with OKEN Scanner

Mai apoi, există la fel de multe situații în care nu putem vorbi deloc de o melodie propriu-zisă[9], ci mai degrabă despre un caz limită între melodie și armonie. O asemenea soluție componistică este armonia de rezonanță, adică situația în care melodia generează armonia, precum și inversul ei, când din armonie se desprind elemente melodice. Iată un exemplu pentru a doua situație.

Ex. 4 – *O barcă pe ocean*



În acest exemplu se observă cât se poate de clar modul prin care melodia se desprinde din sonoritatea de ansamblu, prin evidențierea unor sunete componente ale acestei sonorități.

Muzica raveliană recurge de foarte multe ori la structuri sonore neutre din punct de vedere armonic-funcțional (și, uneori, implicit melodic) ca tetratoniile sau pentatoniile, acestea reprezentând premisele și uneori mijloacele topirii verticale ale unor materiale muzicale de natură uneori extrem de diferită.

2. Se vorbește în mod frecvent despre calitățile de mare orchestrator al lui Ravel (dar și al lui Debussy). Această constatare, ca și în cazul melodiei, reprezintă doar o parte din adevăr. Dacă inversăm problema, putem afirma că muzica lui Ravel nu există fără acest parametru, adică timbralitatea face parte din temelia structurală a muzicii sale. Astfel, cele mai multe piese raveliene se poziționează pe planul verticalității între stadiul pianistic și cel orchestral. În acest sens stau mărturie numărul neobișnuit de mare al transcripțiilor între variante de pian și de orchestră.

Cheia osmozei diversității este așadar tratarea integratoare a verticalității, mai precis, generarea unor suprafețe temporal-spațiale cu determinare reciprocă, pe scurt, *ariile sonore*. Prin suspendarea parțială a percepției temporale muzicale obișnuite, precum și prin echilibrul sensibil între factorul melodic și armonic, Ravel reușește să integreze în structura muzicii sale elemente muzicale de natură diferită. Astfel, verticalitatea armonico-timbrală se învestește cu o potențialitate neutralizantă.

3. În final, să urmărim fenomenele semnalate prin prisma unei lucrări raveliene, capodopera pianistică impresionistă de tinerețe, *Jocuri de apă*, concepută pe structura unei forme de sonată.

Prima temă este mai degrabă o sonoritate prin structura ei armonică, prin registrul înalt în care este expusă, precum și prin prezența duplicării, la care se mai adaugă utilizarea pedalei pentru obținerea unui efect sporit de rezonanță sonoră. Toate acestea evocă, după intenția programatică a autorului[10] ludicul acvatic:

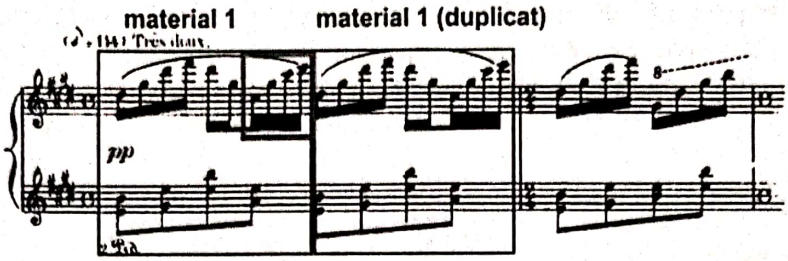
---

[9] Prin melodie înțelegem un discurs sonor orizontal în care sunetele componente se organizează în raporturi funcționale și gravitează în jurul unor centre polare.

[10] Programul a fost preluat de la poetul și scriitorul apropiat simbolismului, Henri Régnier: „Zeul fluviului râzând de apa care-l gâdilă".

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 5

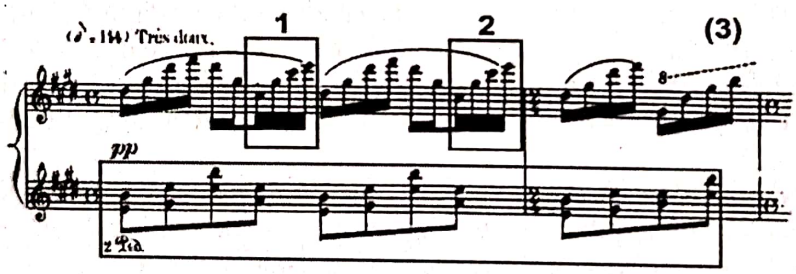


Dacă printr-un experiment de hermeneutică muzicală am transcrie acest fragment pe una dintre jucăriile muzicale atât de preferate de compozitor, rezultatul ar fi – credem – surprinzător. Evidențierea unei asemenea latențe hermeneutice ar fi susținută de curgerea cvasi-mecanică a discursului, precum și de registrul neobișnuit în care debutează și se menține pe parcursul desfășurării acestei lucrări. În măsura în care reascultăm fragmentul în varianta pentru pian, vom putea sesiza introducerea unui nou orizont de comprehensiune, cum ar spune H. G. Gadamer, cel al jucăriei mecanice. Iată un exemplu pentru modul în care diversitatea culturală și psiho-estetică se regăsește într-o formă unitară, chiar la nivelul aceleiași lucrări. În cazul exemplului nostru avem de a face cu două fețe ale aceluiași fenomen: sonoritatea acvatică, flexibilă și cea mecanică, riguroasă, principiul comun fiind elementul ludic.

Mai departe, urmărind structura ritmică a fragmentului, putem sesiza o anumită înrudire cu trăsăturile ritmice ale dansurilor spaniole, pe baza următoarelor considerente:

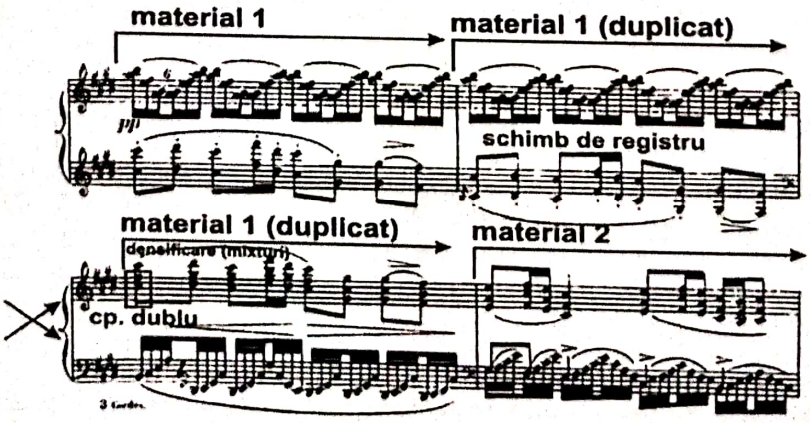
- pulsația ritmică cvasi-constantă este întreruptă de o formulă distinctă (în cazul nostru patru treizecișidoimi), din care rezultă un accent pe ultima unitate a materialului muzical duplicat;
- caracterul ostinat al ritmicii spaniole, asigurat în cazul nostru prin duplicare;
- elementul de surpriză, o caracteristică a dansurilor spaniole (a treia oară formula nu se mai repetă):

Ex. 6



Prin sonoritatea ei însă, *Jocuri de apă* realizează corespondențe și cu muzica de gamelan. Ne referim la tema a II-a de sonată:

Ex. 7



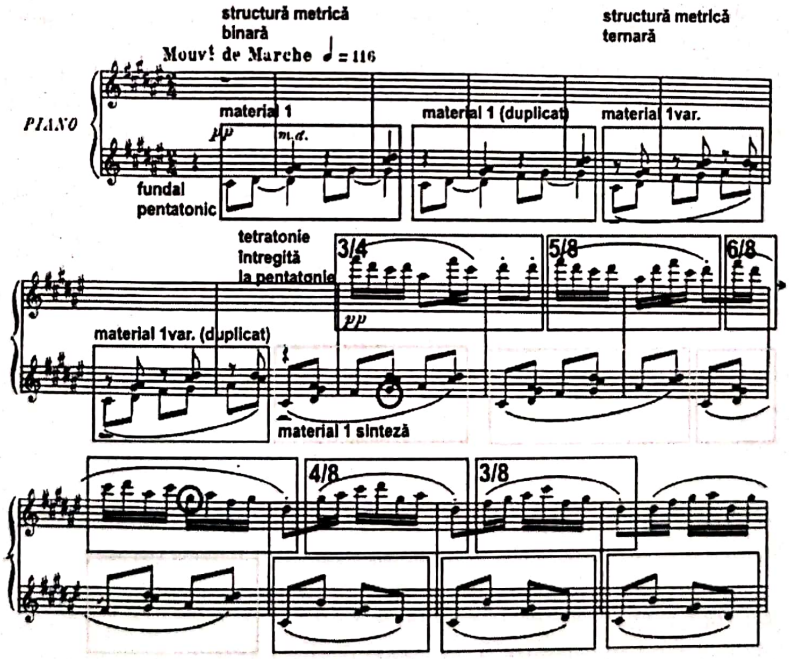
În acest caz, tema (de o structură tetratonică) este reluată de trei ori prin duplicare şi se creează, în acest fel, impresia unor noi intrări tematice, aidoma unei scrituri orchestrale. Putem observa modul în care duplicările aduc noi şi noi elemente, îmbogăţind sonoritatea generală.

Asistăm aşadar la o densificare treptată a materialului iniţial prin sonorizarea ei progresivă. În măsura a 2-a materialul tetratonic este densificat printr-un schimb de registru, iar din măsura a 3-a, alături de îmbogăţirea ei mixturală, se produce o precipitare a fundalului sonor de rezonanţă, care se mută din această măsură, conform principiului contrapunctului dublu, în mâna stângă. Măsura a 4-a, care reprezintă o continuare a primelor trei măsuri, alături de elementele de sonorizare deja prezentate, aduce în plus mersul descendent al unor sunete pilon din mâna stângă, evidenţiate prin valori ritmice prelungite, care sunt de asemenea amplificate din punct de vedere al sonorităţii, cu ajutorul unor figuraţii acustice, obţinându-se astfel un efect similar sunetelor de clopot, ale căror înălţimi sonore se pierd în vibraţiile puternice ale armonicelor lor.

Modalitatea de elaborare muzicală a acestui fragment, se bazează în mod special pe sonorizarea unui material tetratonic, care este valorificat – aşa cum deja ne-am obişnuit – în direcţia potenţialului vertical-armonic, de sonoritate şi mai puţin în sens melodic. Efectul obţinut astfel se apropie simţitor de sonoritatea bogată a unei orchestre de gamelan.

Un exemplu şi mai elocvent în privinţa obţinerii unor sonorităţi de tip-gamelan este *Laideronette, împărăteasa pagodelor* din suita *Ma mère l'Oye*. Prin transcrierea pentru orchestră a acestei suite, concepute iniţial pentru pian la patru mâini, autorul reuşeşte să valorifice potenţialul armonic-timbral al structurii muzicale în realizarea unei sonorităţi tipice a muzicii de gamelan:

Ex. 8



Simplitatea aparentă a lucrării rezultă aici din utilizarea unor resurse motivico-tematice reduse, care sunt valorificate şi în acest caz pe planul sonorităţii. Se remarcă, pe de o parte, duplicarea unui fundal pentatonic expus în ipostaze sonore diferite (materialul 1 variat este o precipitare ritmică a materialului 1), urmat de sinteza celor două (în sensul în care se păstrează precipitarea ritmică a materialului 1 variat, însă se renunţă la pauze, sunetele topindu-se astfel într-o sonoritate „continuă"). Pe acest material-sinteză apare „melodia" tetratonică, care prin

Scanned with OKEN Scanner

sunetul *sol diez* din fundal se întregeşte la o pentatonie, mai precis se „topeşte" în fundalul sonor pentatonic.

Pe structura metrică a fundalului pentatonic, care se schimbă mai lent (de la 4 la 3 şi 2 unităţi), apare o „melodie" cu o asimetrie pronunţată. Suprapunerea celor două planuri generează o complexitate poli-metrică, prin care accentele metrice îşi pierd valoarea temporală, atenţia noastră îndreptându-se, şi în acest caz, spre potenţialul armonico-timbral al discursului, toate acestea generând o arie sonoră.

* * *

Personalitatea lui Ravel întruneşte o sumedenie de paradoxuri, însă ele se îmbină armonios datorită spiritului său ludic înnăscut şi cultivat. Complexitatea moştenirii sale culturale şi psiho-estetice se integrează pe planul inter-textual al lucrărilor într-o manieră firească, în ipostaze, am putea spune, meta-stilistice.

The osmosis of diversity in Maurice Ravel's creations

The study called *The osmosis of diversity in Maurice Ravel's creations* investigates the relationship between the psycho-aesthetics reference points of the composer and the artistic context of his contemporary period that appear in his works.

If these two psycho-aesthetics reference points identified by us represent the aspects of unity and continuity, Ravel's dialogue with his contemporaries represents the source of his creative diversity.

As a whole, his work shows some permanent aesthetical and stylistic references experimented and employed starting with his impressionist period, mostly in the pieces for piano and for orchestra. These are based on the large scale application of the duplication which, similarly to Debussy's works, is manifested in the construction, both in the sense of temporal strategies and vertical effects.

Due to the integrating potential of verticality, his work absorbes, in a coherent language, a large number of style elements and composing solutions from the French, Spanish, Russian and extra-European cultures. This creative feature corresponds to his neutral aesthetical position, as a generating source for dialogue between the past and the present, the rational and the inspirational, the local and the foreign cultures.

Our analysis, which focuses mostly on his impressionist works for piano, has the mission to enhance the level of manifestation of coherence in Ravel's musical language, especially in the context of latent sources of diversity which, together with the stylistic investigations, offer a large area of hermeneutic reflections.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE STILISTICE ÎN OPERA *LULU* DE ALBAN BERG

Loredana Iațeşen
Doctorand
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Viorel Munteanu

Istoria operei şcolii vieneze a fost marcată de ipostaza spectacolului dodecafonic prin Arnold Schönberg, cu ultimele sale creații de gen – *Von Heute auf Morgen*, *Moses und Aaron* – şi de Alban Berg, în *Lulu*.

Ideea de a compune o operă cu subiectul „*Lulu*" l-a preocupat pe Alban Berg încă din anul 1905, când a asistat în Viena, la un spectacol cu piesa *Die Büchse der Pandora* (1901) de Frank Wedekind, în care autorul şi soția sa apăreau în rolurile principale. Într-o altă dramă de Wedekind, *Erdgeist*, scrisă în 1893, se află în centrul acțiunii acelaşi personaj feminin. Însuşi autorul reuneşte cele două piese într-una singură, cu titlul *Lulu*.

Pe baza celor două drame de Frank Wedekind, *Spiritul pământului* şi *Cutia Pandorei*, compozitorul elaborează libretul abia după douăzeci şi patru de ani de la spectacolul la care a participat în 1905.

În calitate de libretist, Alban Berg reduce şi concentrează pentru opera sa cele şapte acte şi două tablouri ale pieselor lui Franck Wedekind, în trei acte şi un prolog.

Deşi destinul personajelor este tragic, prin profilul lor moral şi statutul lor social, apartenența critică la adresa unei lumi în descompunere scapă firesc din atenția spectatorului, copleşit de numărul crimelor, sinuciderilor, legăturilor amoroase, dintre care unele patologice, şantajurilor, bolilor, decrepitudinilor. Pentru că *Lulu* este femeia demon, amoralitatea fără limită, simbol al unei lumi care a creat-o şi, până la urmă, a strivit-o.

Unii critici au găsit chiar similitudini între semnificațiile psihologice şi sociale ale celor două opere de Alban Berg – *Lulu* şi *Wozzeck* –, denumindu-le *opere de compasiune şi protest social*[1]. Dar faptul că aceşti eroi sunt produsul unei societăți, fiind ucigaşi şi victime ale propriilor acțiuni, nu constituie un argument suficient în a-i confunda, pentru că deosebirile dintre cele două personaje frapează. *Wozzeck* este un om cinstit care ucide din dragoste supremă şi, în final, se sinucide, în timp ce *Lulu* comite crime pentru că nu a iubit niciodată pe nimeni decât propria ei persoană şi luptă pentru a nu fi ucisă.

Controversele în jurul operei *Lulu* de Alban Berg n-au încetat nici după prima audiție integrală a acestei opere, care a avut loc la Paris în februarie 1979. Dacă primele două acte orchestrate de autor şi-au găsit imediat circulația scenică, actul trei, din care compozitorul orchestrase doar *Adagio*-ul final, pentru *Suita orchestrală* cu acelaşi nume, rămăsese doar schițat. În final, orchestrația actului trei a fost realizată de compozitorul şi dirijorul Friedrich Cerha. O treime din acest act era orchestrată complet, o alta putea fi reconstituită, reluându-se pasaje deja existente, restul fiind foarte amănunțit schițat. Putem considera *Lulu* ca operă

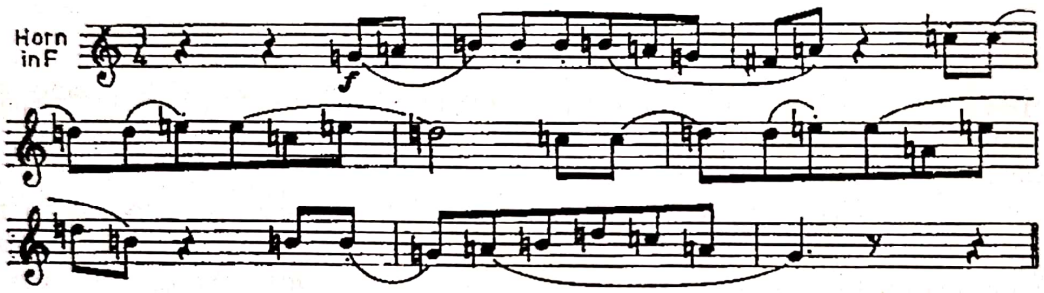
[1] Ovidiu Varga – *Quo Vadis Muzica. Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1983, p. 355.

terminată în plan strict muzical de Alban Berg şi că anumite detalii secundare puteau fi restituite fără teama de a comite o eroare, precum şi faptul că numeroasele relaţii şi corespondenţe tematice care leagă acest al treilea act cu celelalte două, permit să ne facem o idee precisă asupra unei eventuale instrumentaţii a autorului.

Theodor Adorno este de părere că acest tip de operă se dezvoltă liber, urmând legi pur muzicale şi nu prin acompanierea dramei fără raport cu aceasta, ci, dimpotrivă, urmărind-o cu dezvoltări, contraste şi tensiuni. *Astfel există raporturi de abandon între muzică şi dramă, prin care se câştigă în articulaţie, ajungându-se la acea autonomie care se pierduse în drama muzicală descriptivă de tip wagnerian*[2].

La nivel sonor, muzica operei *Lulu* este dodecafonic serială, cu excepţia unei balade din scena a doua a actului al treilea, care aparţine chansonierului de cabaret Frank Wedekind – însuşi dramaturgul – şi este folosită în versiunea teatrală.

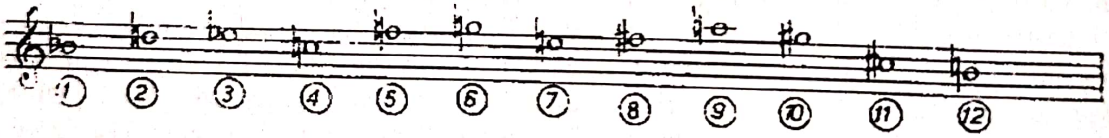
Ex. 1 – *Balada* din scena II, actul III[3]



Seria dodecafonică pe care Alban Berg o utilizează cu ingeniozitate pentru a caracteriza muzical personajele este:

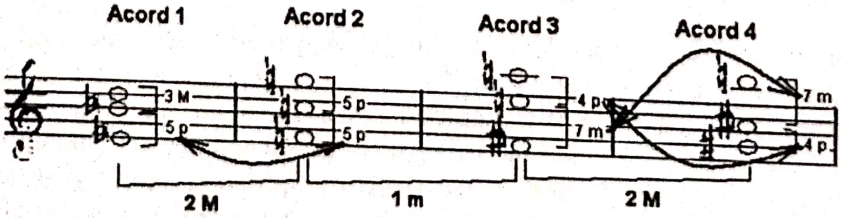
si b_1 - re $becar_2$ - mi b_2 - do $becar_2$ - fa $becar_2$ - sol $becar_2$ - mi $becar_2$ - fa $\#_2$ - la $becar_2$ - sol $\#_2$ - do $\#_2$ - si $becar_1$

Ex. 2 – Seria dodecafonică din „*Lulu*"



Din această serie Alban Berg construieşte leit-armonii şi leit-teme, caracterizate şi însoţite de o fixaţie timbrală, diferită pentru fiecare personaj. Atitudinea lui Berg faţă de *dogma* serială schönbergiană este frapantă. El o respectă, ignorând-o în acelaşi timp, sau o manevrează cu dezinvoltură. Mă refer, de exemplu, la o succesiune de patru acorduri a câte trei sunete, constituite din sunetele seriei: 3-1-2 (acordul întâi); 5-4-6 (acordul doi); 8-7-9 (acordul trei); 10-11-12 (acordul patru).

Ex. 3 – Acorduri deduse din seria dodecafonică din „*Lulu*"



[2] Cornel Ţăranu – *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1981, vol. I, p. 126.

[3] Ovidiu Varga – *op. cit.*, p. 357.

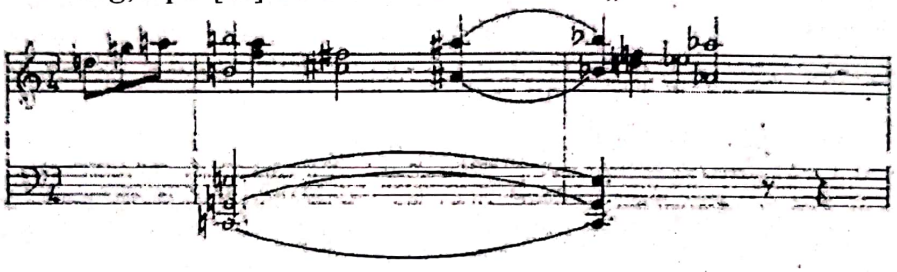
Scanned with OKEN Scanner

Observăm totodată că între sunetele care constituie baza celor patru acorduri – respectiv *mi bemol - fa becar - fa diez - sol diez* – se creează o relaţie de simetrie de tip palindrom cu interval axă, de structura ton-semiton-ton (2-1-2).

Dacă în primele două structuri intervalul de cvintă perfectă are un rol determinant, din înlănţuirea ultimelor acorduri prezentate, se dezvăluie o relaţie de simetrie prin suprapunerea intervalică inversată (7 m : 4 p, respectiv 4 p : 7 m).

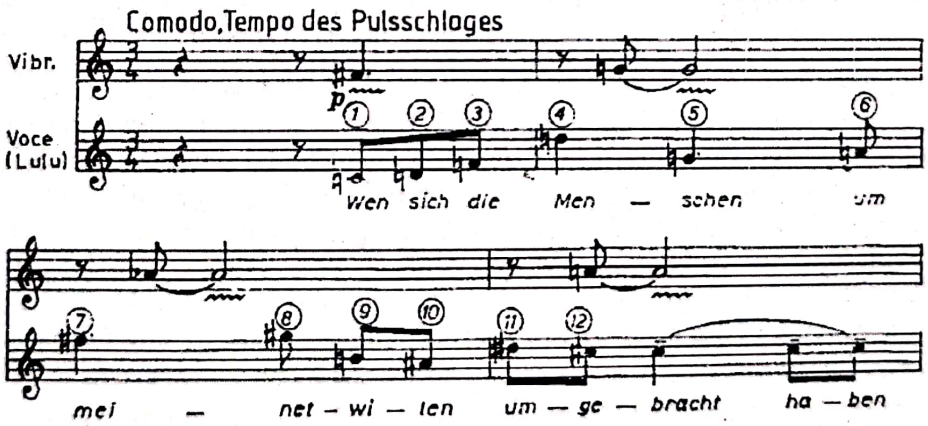
Aceste patru acorduri reprezintă leit-armoniile personajului principal Lulu, cel pictat de către una dintre victimele sale. Defalcarea sunetelor celor patru acorduri pe voci, în ordinea sopran, altist, tenor, creează o nouă serie care, ritmizată, va constitui leit-motivul aceleiaşi *Lulu*, în ipostază de dansatoare.

Ex. 4 – *Prolog*, reper [45]-2 măsuri – leit-motivul lui „*Lulu*"[4]

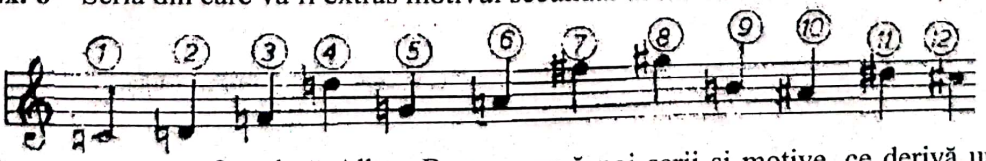


Permanent acest personaj va fi însoţit la vibrafon de motivul secundar al lui Lulu, în care se regăsesc toate sunetele seriei. Aceasta are o configuraţie ritmico-melodică echilibrată, prin îmbinarea formulelor punctate cu salturi intervalice, sugerând siguranţa, incisivitatea eroinei, dedusă de altfel şi din corespondenţa cu textul (*Wen sich die Menscher, um meinet willen umgebracht haben* – Când bărbaţii doresc să se folosească de mine).

Ex. 5 – Actul II, Scena 1, *Cântecul lui Lulu*, motivul secundar al lui „*Lulu*"[5]



Ex. 6 – Seria din care va fi extras motivul secundar al lui *Lulu*



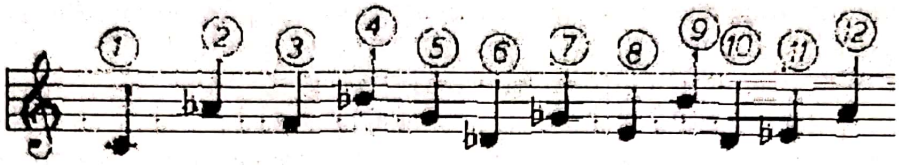
De remarcat este faptul că Alban Berg creează noi serii şi motive, ce derivă unele din altele, aplicând principiul cifric. Astfel, alegând ca simbol cifra 7, aceasta va indica de

[4] Ovidiu Varga – *op. cit.*, p. 358.
[5] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

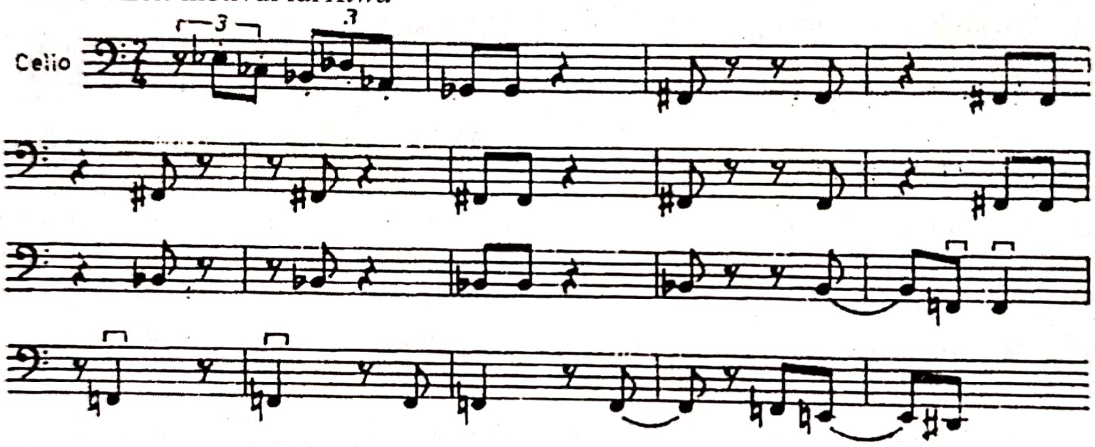
douăsprezece ori cel de-al şaptelea punct din seria fundamentală repetată, cât este necesar, până se va naşte o nouă serie, dodecafonică.

Ex. 7 – Seria din care va fi extras leimotivul lui *Alwa*



Aceasta va fi uneori ritmizată şi personalizată ca leit-motiv al celei mai tinere victime a femeii demon, Alwa – fiul redactorului şef, Dr. Schön. Neliniştea lui Alwa este redată timbral de corzile grave (violoncel – contrabas), într-o construcţie în care se impun formulele ritmice de contratimp sau contratimp sincopat şi repetiţiile obsedante ale unor sunete (*si bemol*, *fa diez*, *fa becar*), amintind parcă de leit-sunetele din Wozzeck.

Ex. 8 – Leit-motivul lui *Alwa*[6]

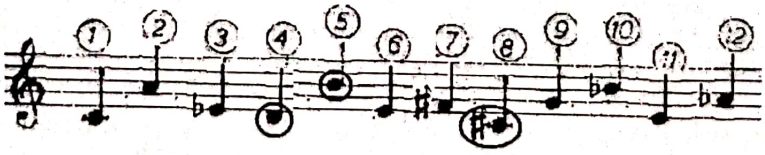


Să nu uităm faptul că în opera lui Alban Berg, simbolistica numerelor are o importanţă covârşitoare – aspect întâlnit atât în *Wozzeck* (cifra 3), cât şi în *Lulu* (cifrele 5 sau 7) –, utilizată cu scop de a caracteriza un personaj, o situaţie sau de a evidenţia o anumită atmosferă.

Despre predominanţa numărului 5, Constantin Floros, specialist în probleme de semantică, se exprima astfel într-una din lucrările sale: „Numărul fatidic 5 este cel care traversează universul lui Lulu. De fapt, numărul 10 este cel ce se corelează cu ritmul fundamental, unde 5 este inclus ca număr simbolic al Spiritului Pământului”[7].

Cifra 5, aplicată ca principiu de construcţie serială, va indica de unsprezece ori sunetul al cincilea din seria fundamentală, creându-se apoi o nouă serie fragmentată pentatonic, în scopul de a deveni leit-motivul modal al contesei Geschwitz.

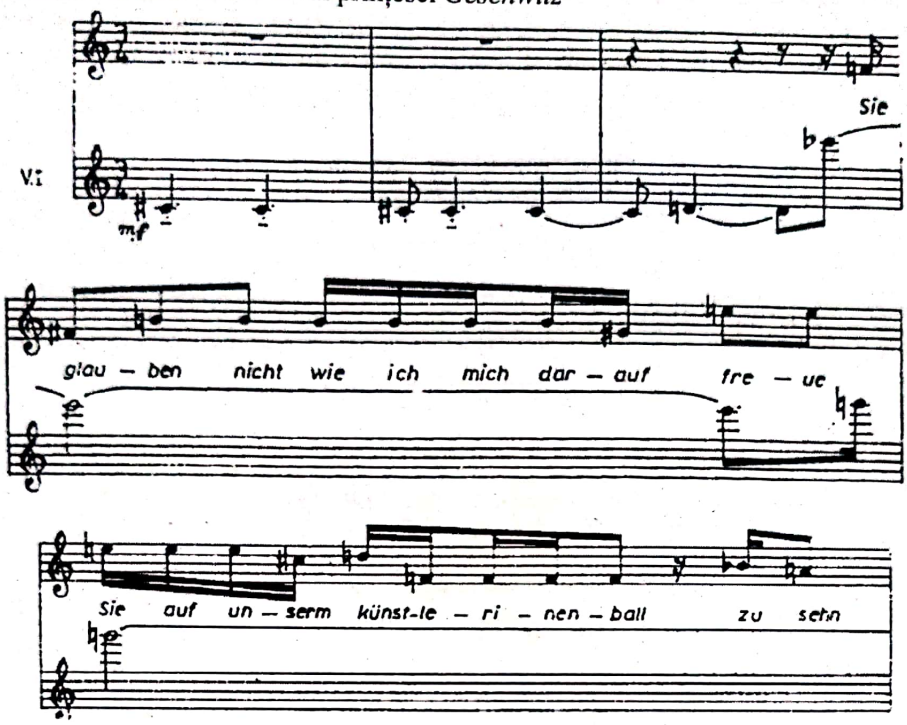
Ex. 9 – Seria din care va fi extras leimotivul contesei *Geschwitz*



[6] Ovidiu Varga – *op. cit.*, p. 359.
[7] Constantin Floros – *Das esoterische Programm der lyrischen Suite vin Alban Berg. Eine sematische Analyse*, Hamburger Jarbuch für Musikwissenscheft, vol. I, 1974, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

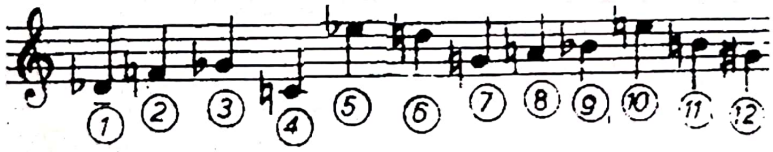
Ex. 10 – Leit-motivul modal al prințesei *Geschwitz* [8]



De asemenea, adăugăm noi, numărul 7, numărul biblic al Mariei din *Wozzeck*, îl putem interpreta eventual ca o simbolistică a păcatului, prin care ar relaționa cele două personaje feminine – Marie, respectiv Lulu.

Ultima serie fundamentală ritmizată se prezintă într-un *Allegro energico*, sub forma leit-temei doctorului Schön. Observăm că starea de nervozitate a personajului este evidențiată orchestral printr-o linie contorsionată intervalic și dinamizată ritmic în finalul expunerii leit-temei, deasupra căreia apare un fragment recitativic liber, intonat de Schön.

Ex. 11 – Seria din care va fi extrasă leit-tema doctorului *Schön*



Ex. 12 – Leit-tema doctorului *Schön* [9]

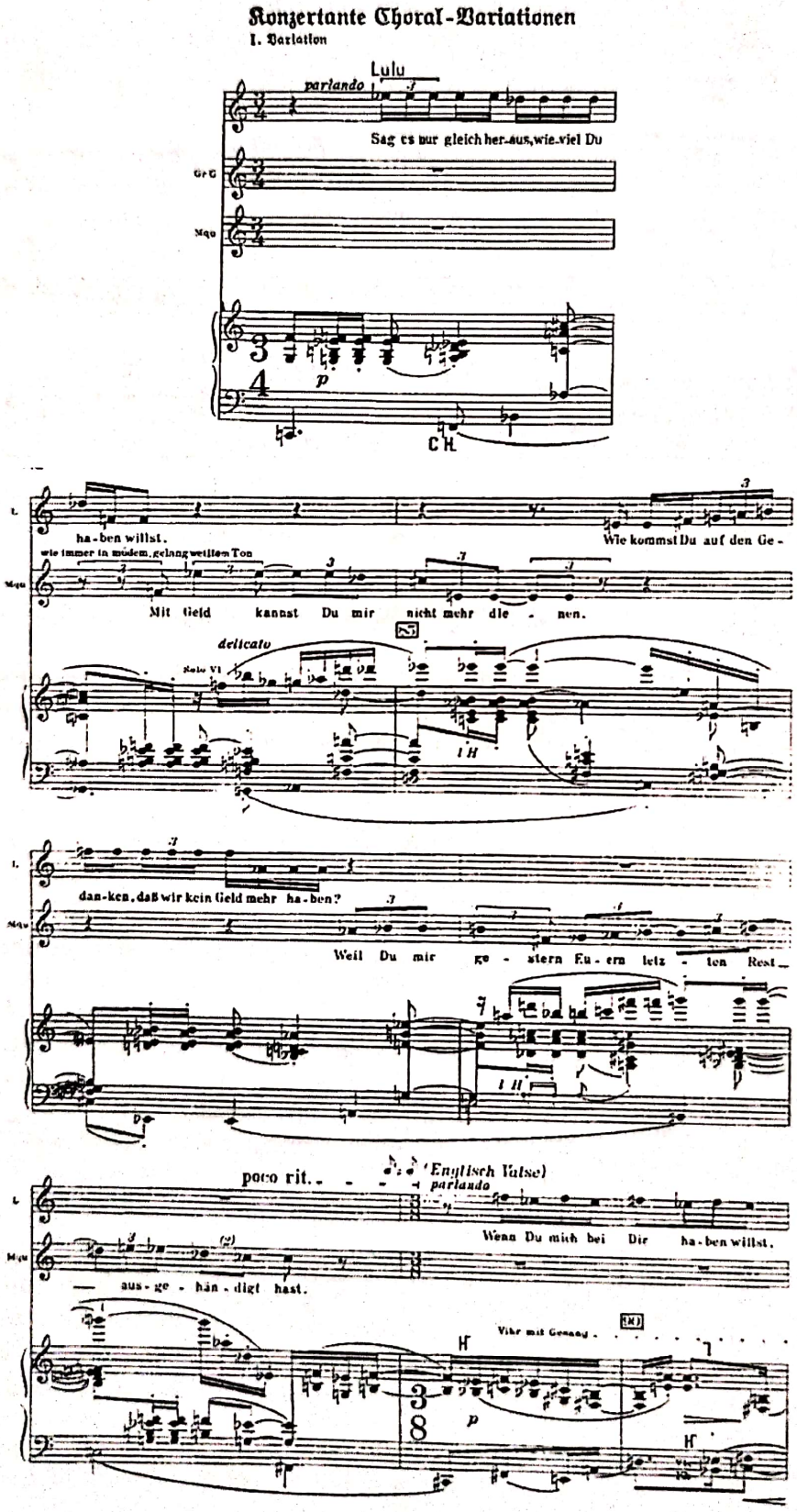
Aminteam anterior că subtilul *om de teatru* Alban Berg a știut să reducă la esențial textele dramelor lui Wedekind, evitând dispersarea în anecdotic. Putem spune că efortul său se îndreaptă spre o *normalizare a raporturilor dintre text și muzică*, formalizare mult mai complexă decât în Wozzeck, unde întreaga dramaturgie se desfășoară pe ideea unor forme stricte de dimensiuni scurte. În *Lulu*, discursul sonor este construit pe durate lungi, de o mai mare suplețe formală. Ne

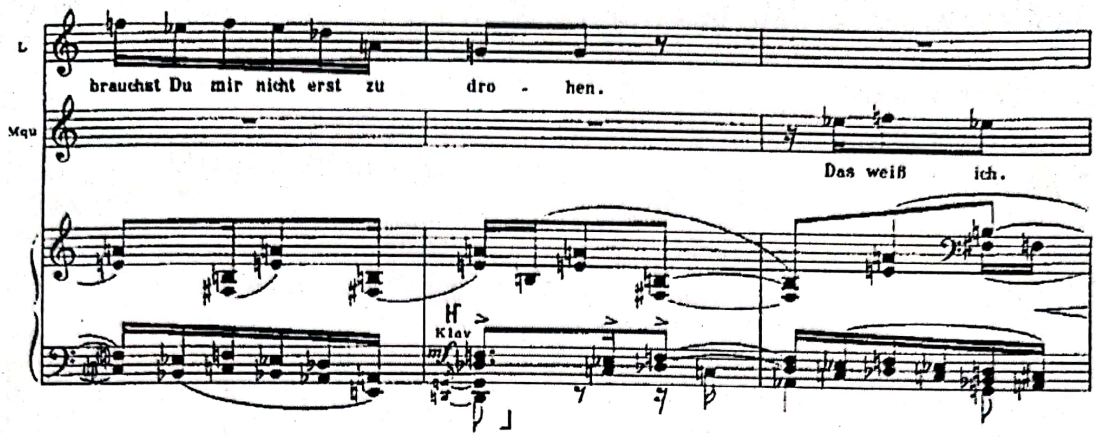
[8] Ovidiu Varga – *op. cit.*, pp. 359-360.
[9] *Ibidem*, p. 360.

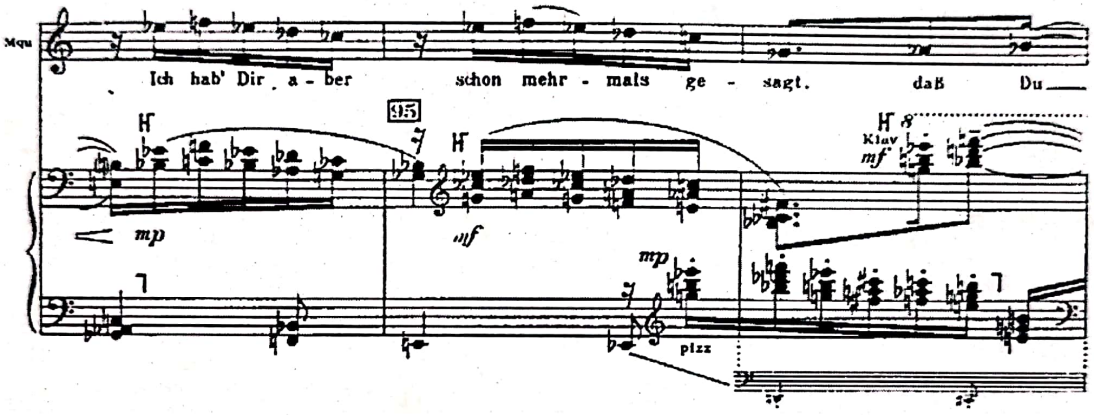
Scanned with OKEN Scanner

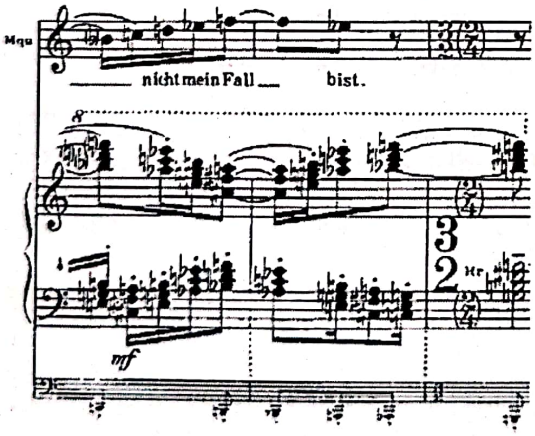
referim din punct de vedere structural la sinteza sonoră realizată de compozitor, prin îmbinarea în cadrul celor douăsprezece variațiuni concertante pe un coral a unor melodii tradiționale – „*Cântecul din lăută*" a lui Franck Wedekind – sau de divertisment – vals englez.

Ex. 13 – Actul III, Scena I





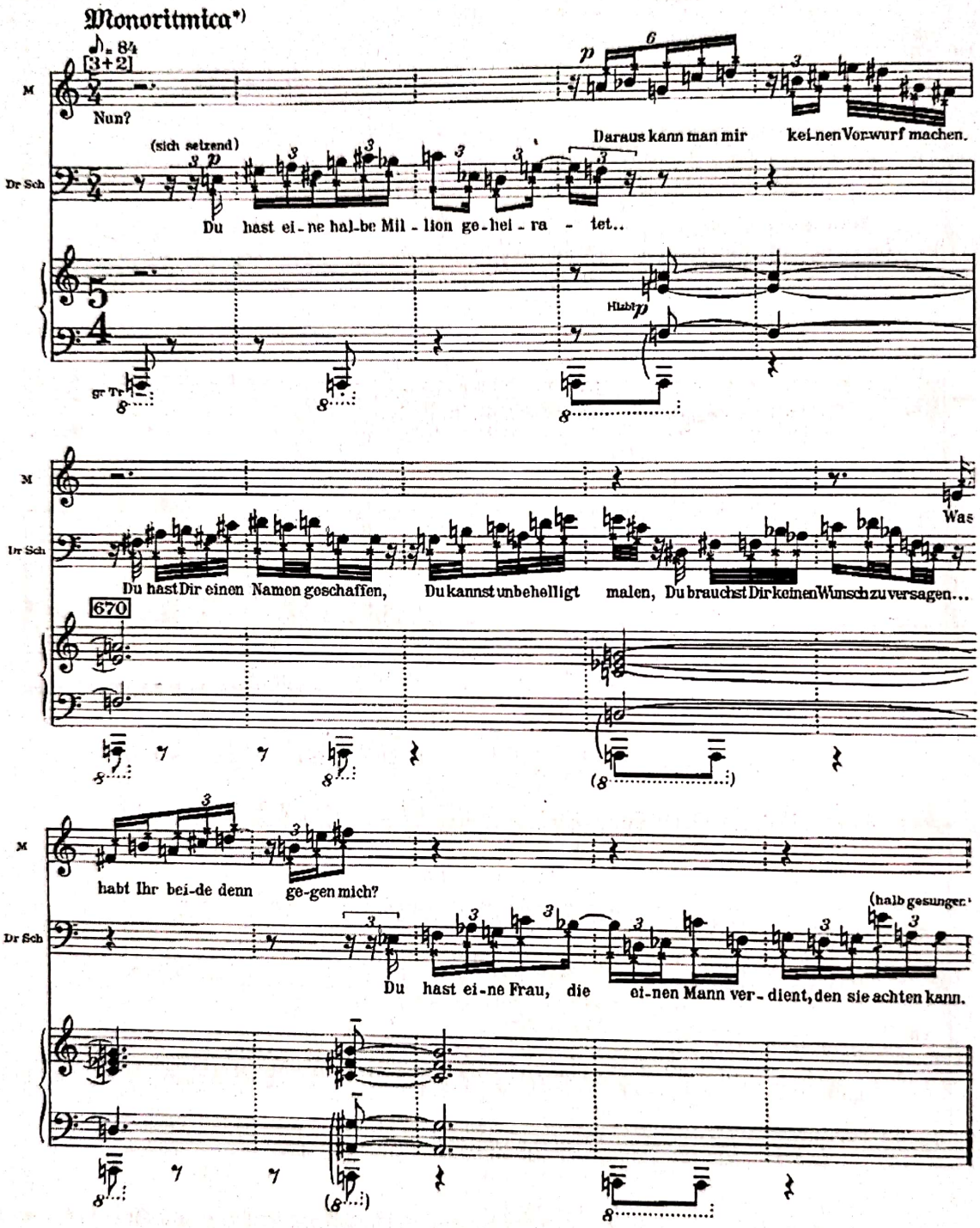




În scene deosebit de complexe, unde dispersarea în detrimentul continuității este riscantă, Alban Berg şi-a prevăzut un cadru de acțiune suficient de rigid pentru a fi eficace şi, în acelaşi timp, suficient de simplu pentru a admite accidentele parcursului dramatic. Astfel, conversația dintre Schön şi pictor se desfăşoară pe un fundal ritmic ostinat (monoritmica, mereu legată în operă cu ideea de moarte). Acest fundal cunoaşte o accelerare constantă, a cărei maximă viteză şi intensitate este atinsă chiar în momentul când se descoperă cadavrul pictorului, descrescând apoi, până la presupusa sosire a poliției.

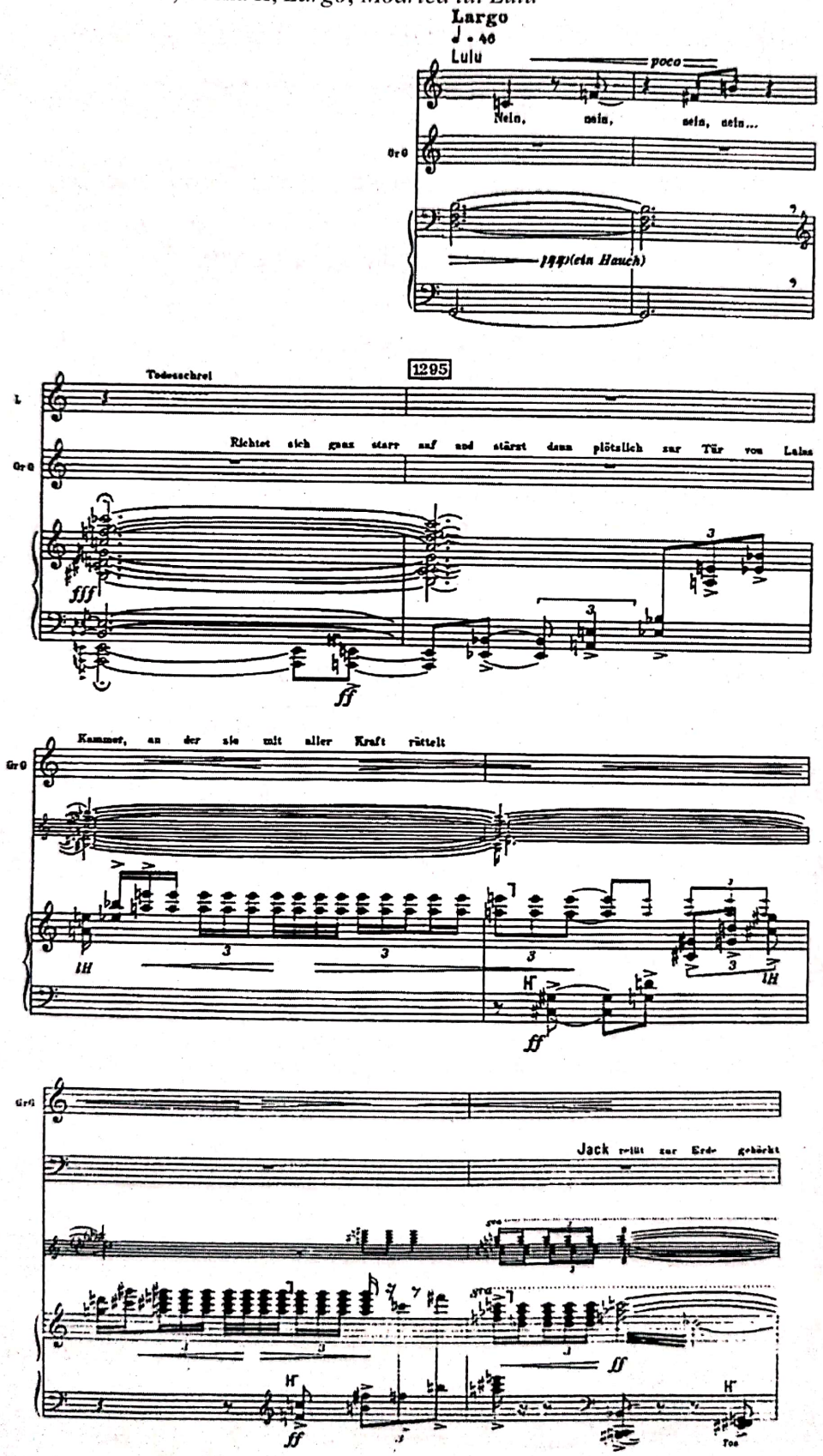
Scanned with OKEN Scanner

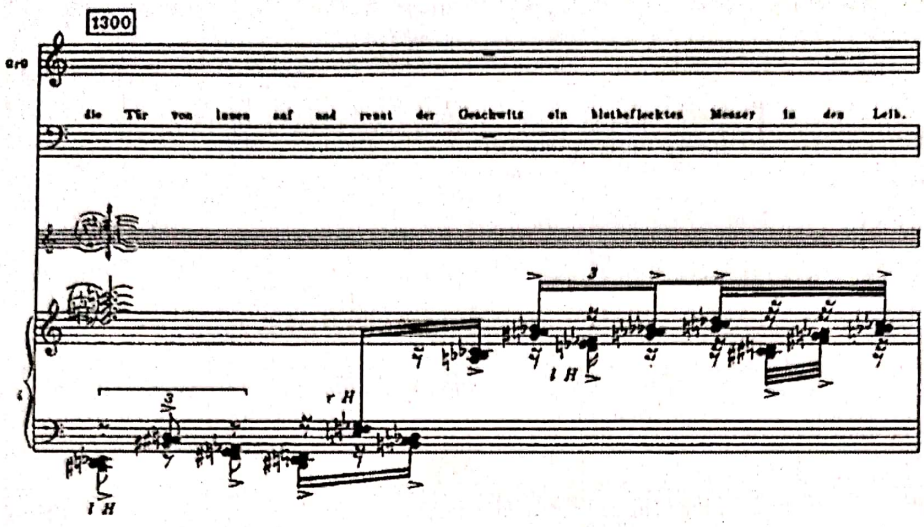
Ex. 14 – Actul I, Scena II, *Monoritmica*



La fel, scena a doua din actul trei, care are loc la Londra, începe rapid şi este diminuată progresiv până la moartea lui Lulu, care se desfăşoară într-un tempo de coşmar, teribil de lent, aici să *formalizeze* discursul realist, dându-i prin aceasta o rezonanţă extrateatrală, dincolo de sensul său literar.

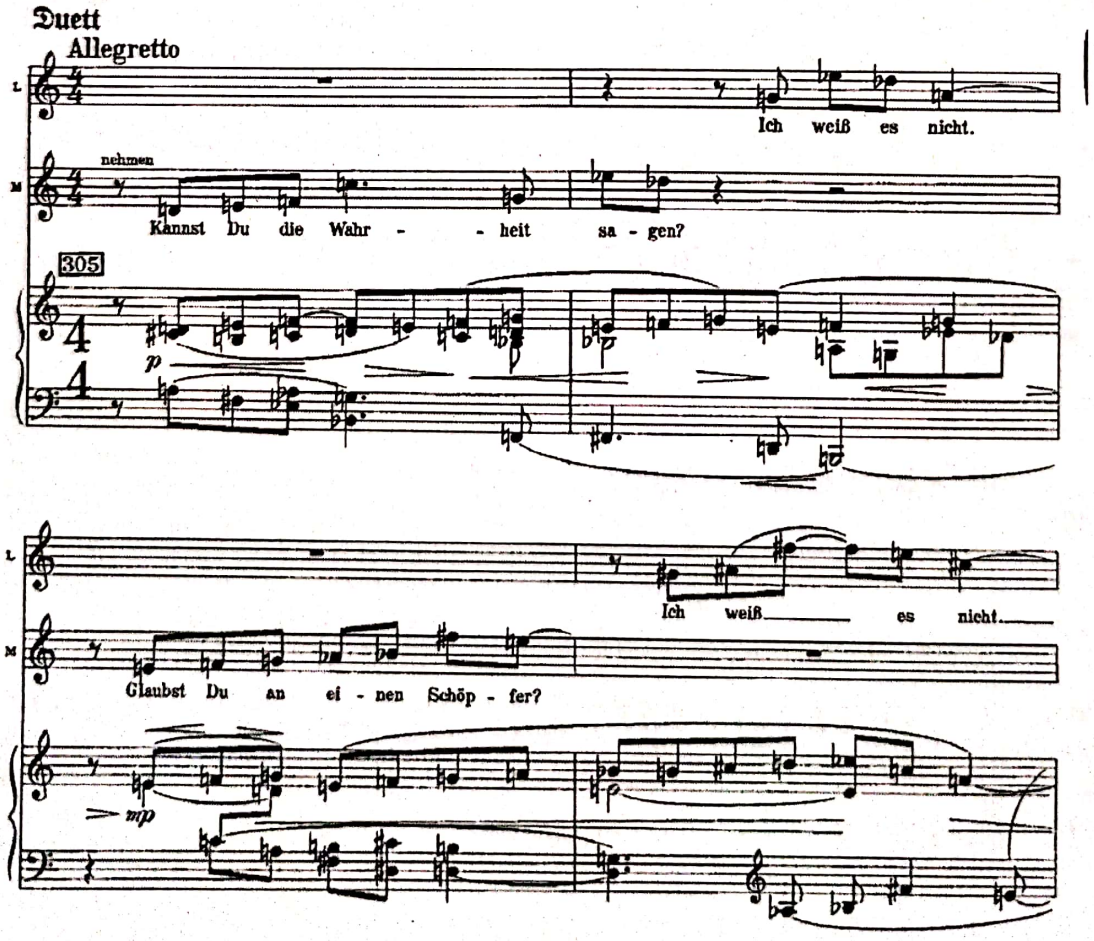
Ex. 15 – Actul III, Scena II, *Largo*, *Moartea lui Lulu*





La nivel vocal, cu excepția stilului *sprechstimme*, ce caracterizează partida vocală a doctorului Gall (primul soț al lui Lulu), a bătrânului astmatic Schigolch și a atletului, celelalte momente sunt concepute în stil *belcanto*: rolurile doctorului Schön, al fiului său, Alwa, Lulu. Să menționăm că opera conține numeroase momente tradiționale, extrem de muzicale și accesibile: *ariosso*-uri, care prin cantabilitate se apropie de spiritul ariei, *recitative*, *duete*, *cvartete*, *sextete*, *cavatine* etc.

Ex. 16 – Actul I, scena I, *Allegretto*, duet *Lulu – Pictor*



L: Ich weiß es nicht.
M: Kannst Du bei et - was schwö - ren?
310
mf

L: Ich weiß es nicht.
M: Wo - ran glaubst du denn?

Recitativ
(ganz frei)
L: Las-sen Sie mich! Sie sind ver-rückt!
a tempo
M: Hast Du denn kei - ne
p

Scanned with OKEN Scanner

L: Ich weiß es nicht.
M: See - le? Hast Du schon

315

mp *mf*

poco allarg.

L: Ich weiß
M: ein - mal ge - liebt? Sie weiß es

f *poco f*

L: es nicht. Ich weiß es nicht.
M: nicht. mit einem Blick auf den Toten Er weiß es...

dimin *dimin*

320

Solo Vl mit Gesang

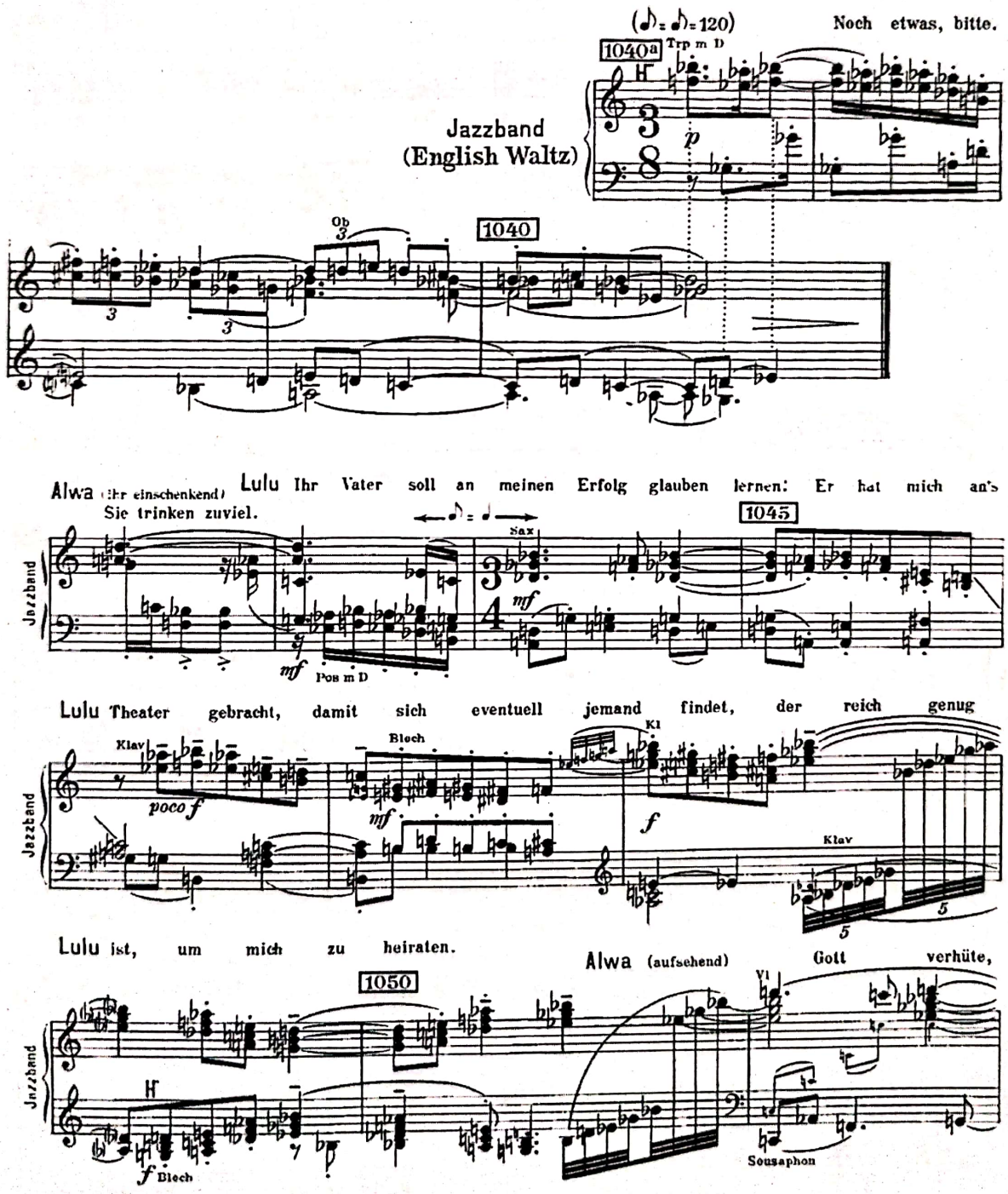
etc

mf

p

Un aspect deosebit de important în caracterizarea tipologiei personajelor, a dramaturgiei fiecărei scene, îl constituie (pe lângă leit-motive, leit-teme, textul cântat sau vorbit) componența politimbrală a orchestrei și comentariul ei psihologic, descriptiv și, uneori, chiar onomatopeic. Alban Berg introduce în orchestra tradițională un număr mare de instrumente de jazz (saxofonul, vibrafonul și pianul – tratate ca percuție), care au rol în dramaturgia operei și caracterizarea personajelor. În sonoritatea lucrării, odată cu instrumentele de percuție, apar și primele formule ale muzicii de jazz ca: *ragtime* și *englischvals*.

Ex. 17 – Actul I, Scena III, *Englischvals*, duet *Lulu-Alwa*



Lulu

Alwa daß man Sie uns entführt. Sie ha-ben ja doch die Mu-sik da-

(ins Singen übergehend ganz gesungen)

zu kom-po-niert. Es ge-hen schon ei-ni-ge

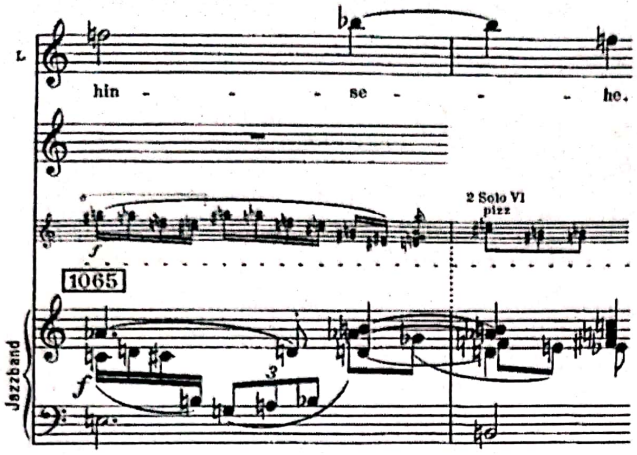
1055

da un-ten ganz ernst-lich mit sich zu Ra-te.

1060

ossia (zu Ra-te) Ich füh-le das, oh-ne daß ich

Jazzband

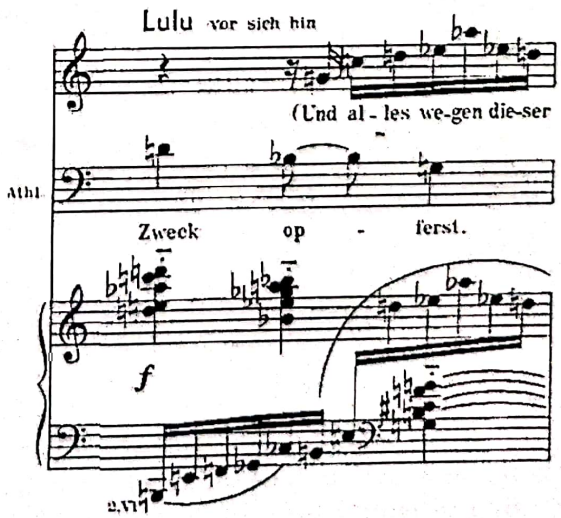


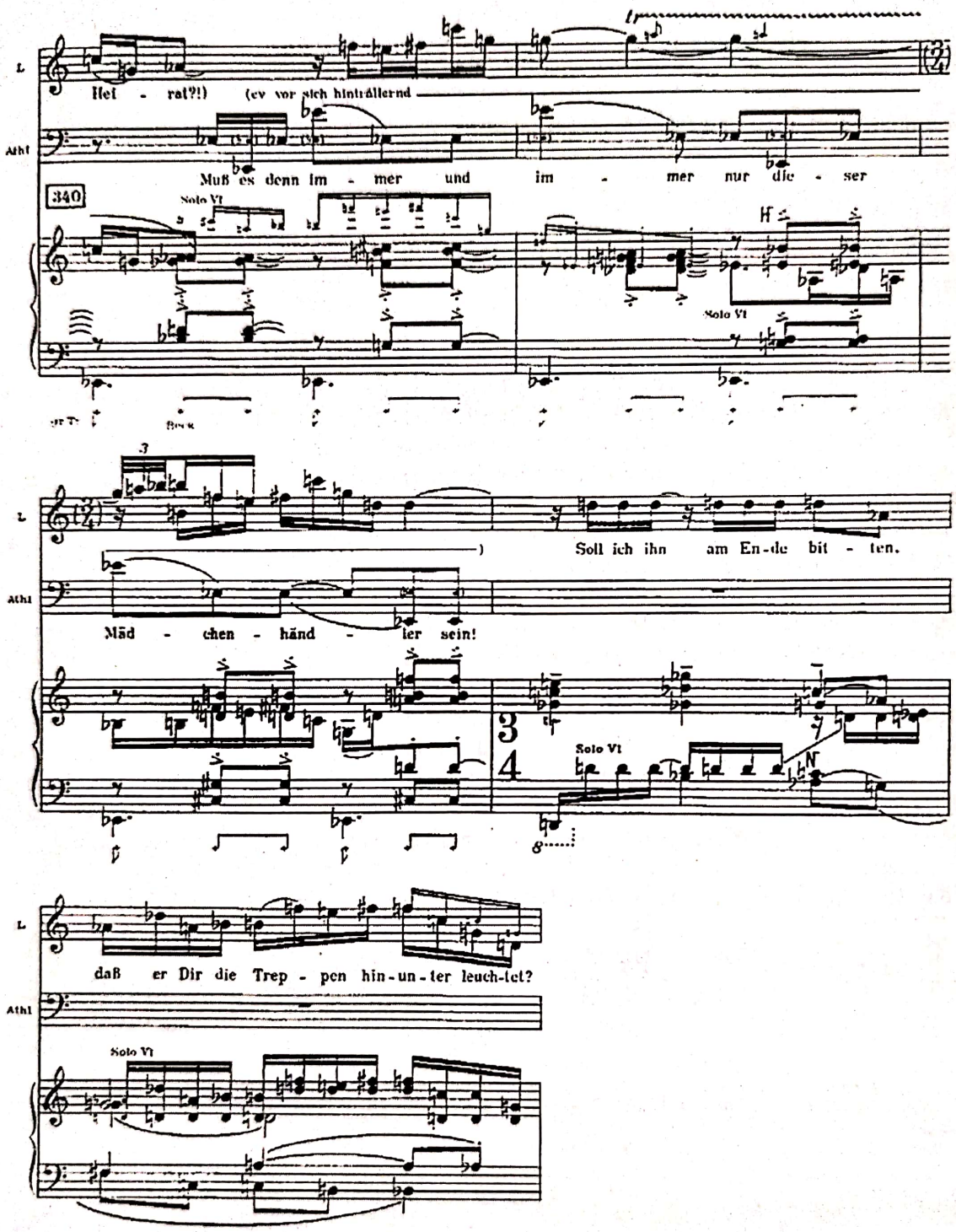
Desigur că inserția valsului englez în partitură nu reprezintă altceva decât o sugestie a caracterului dansant realizată la nivelul palierului metro-ritmic (3/8). Pentru că ceea ce se impune în plan auditiv sunt cuvintele rostite pe un fond muzical de divertisment, discursul cromatic dens, tratarea instrumentalizată a vocii personajelor, elemente susținute printr-o orchestrație surprinzătoare, din care nu lipsesc saxofonul și pianul.

Elementele de limbaj, ca intervalica, ritmica, armonia, polifonia, timbralitatea, agogica, dinamica și arhitectonica, concură la comentariul muzical al fiecărei scene și al întregii opere.

De remarcat este că Alban Berg utilizează în elaborarea discursului sonor al operei, procedeul recapitulării și al autocitării, procedeu folosit și în alte lucrări: *Concertul de cameră*, *Suita lirică*. Astfel, muzicologul german *Hans Ferdinand Redlich*, consideră că muzica actului al doilea este o amplă recapitulare simfonică a sonorităților primului act, cu puțin material tematic nou. Un exemplu de recapitulare a materialului sonor îl constituie *Cântecul lui Lulu*, întâlnit în actele II și III. Interesant de sesizat, în fragmentul din actul III, este suprapunerea dintre linia vocală a protagonistei, intens cromatizată melodic și dinamizată ritmic, prin valori mici diversificate prin asocierea formulelor binare cu cele excepționale, și orchestrația din care lipsește timbrul corzilor în *pizzicatto*, îmbinat cu expresivitatea și cantabilitatea saxofonului.

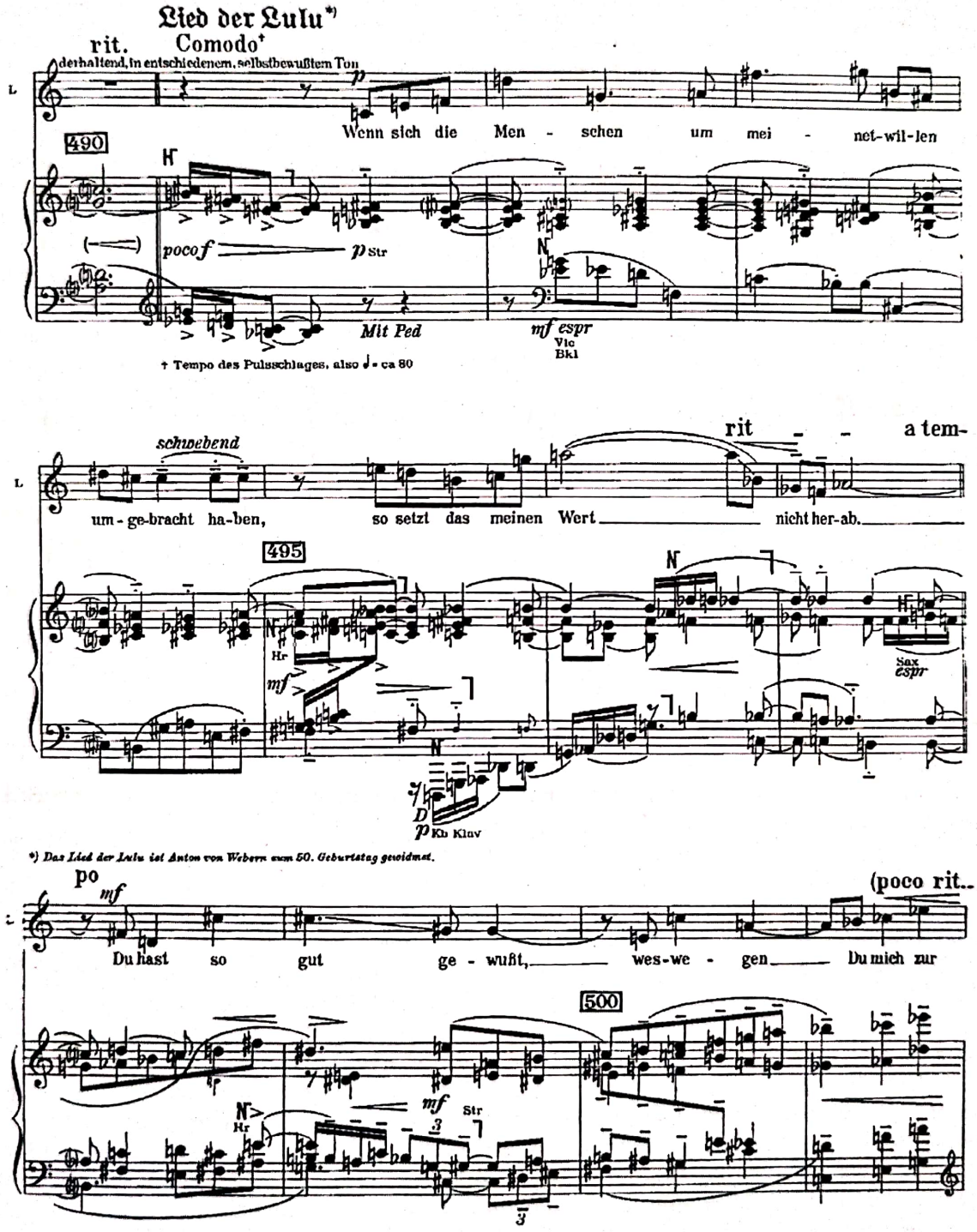
Ex. 18 – Actul III, Scena I, *Lied der Lulu* – variație a cântecului din Actul II

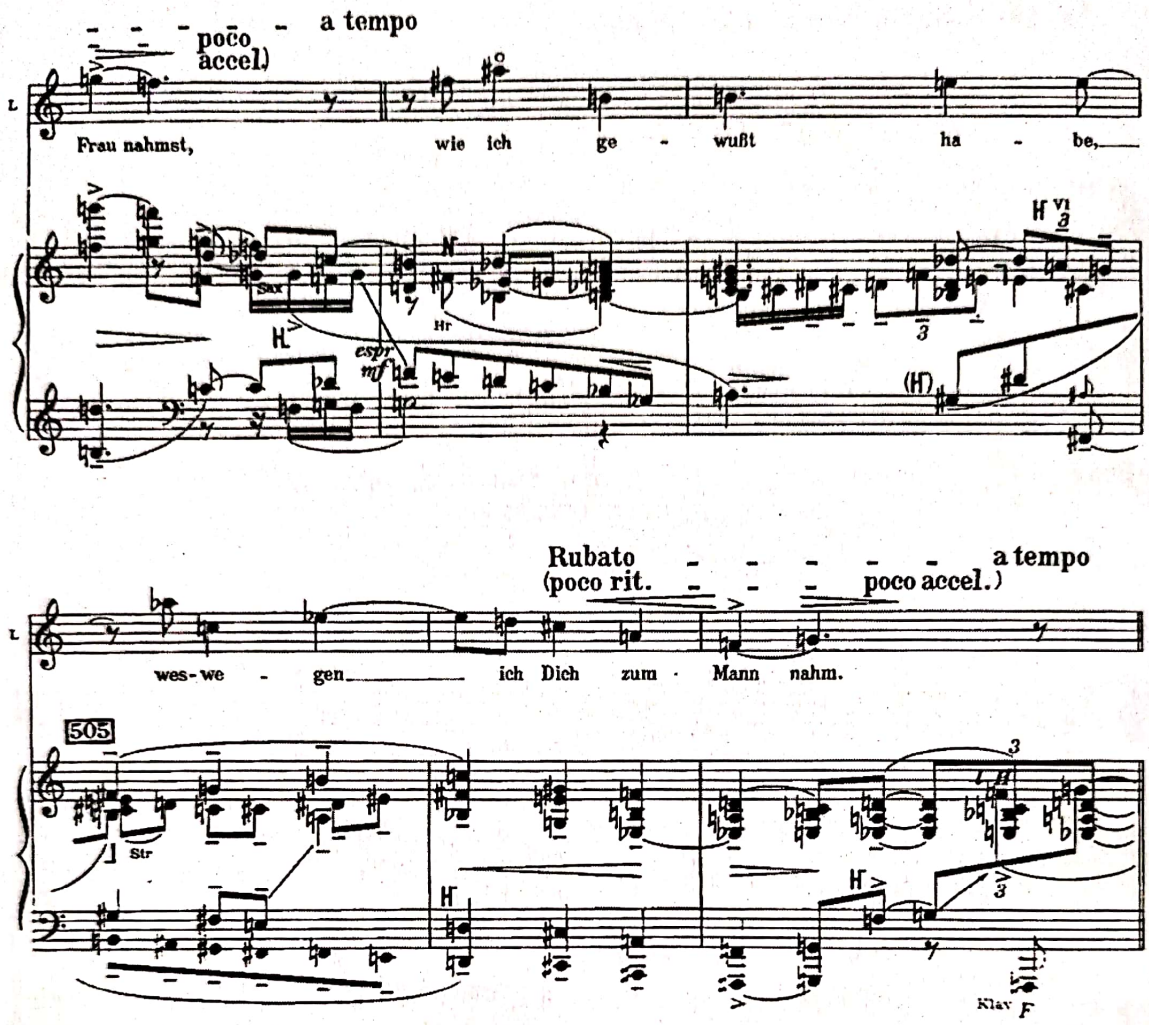




Spre deosebire de *Cântecul lui Lulu* din actul III, cel din actul II prezintă o linie vocală mult mai rarefiată din punct de vedere ritmic, în care se păstrează intervalica amplă şi salturile nerezolvate.

Ex. 19 – Actul II, Scena I, *Lied der Lulu*





Singurul element deosebit care apare în actul al doilea este leit-motivul contesei *Geschwitz*, formaţiune constituită din cvinte paralele.

Muzica actului III, după acelaşi autor, ar fi o recapitulare a sonorităţii primelor două, cu excepţia *Cântecului din lăută nr. 10* a lui *Wedekind*, pe care Alban Berg îl citează ca simbol al decăderii lui *Lulu*.

Deşi spectacolul *Lulu* pare fragmentat, prin intervenţia momentelor cantabile, prin inserţiile muzicii de divertisment, lucrarea capătă unitate la nivelul corespondenţei dintre libretul în care se urmăresc din aproape-n aproape etapele decăderii lui *Lulu* şi elementele de micro- sau macrostructură, unde leit-motivele se înlănţuie în forme sau genuri instrumentale de tradiţie (Actul I – sonată, Actul II – rondo, Actul III – temă cu variaţiuni).

Un alt aspect, ce demonstrează unitatea acestei partituri, este reluarea cu scop dramaturgic a unor momente muzicale. Ne referim la utilizarea valsului englez în actele I şi III, autorul dorind să evidenţieze jovialitatea, frivolitatea sau chiar aparenta stare de inconştienţă a acestui personaj, iar pe de altă parte, menţionăm apelul la cântecul lui *Lulu* în actele II şi III, prin care ni se dezvăluie stările de reflecţie, de conştientizare a dramei protagonistei.

În sprijinul ideii de unitate, remarcăm însăşi realizarea unei formule de teatru liric, adaptată limbajului serial, aplicat de compozitor la nivelul întregii muzici. Prin relaţia strânsă dintre modificările survenite la nivelul seriilor folosite pentru a sublinia un leit-motiv sau o idee, legată de dramaturgia unui personaj, compozitorul ne demonstrează că în această creaţie problema se defineşte nu numai prin modul cum poate fi organizat un sens muzical, ci cum

Scanned with OKEN Scanner

organizarea poate să atingă un sens. Dar opera *Lulu* se distinge nu numai prin unitate, ci şi prin diversitatea citatelor sau autocitatelor pe care le aminteam anterior.

Despre tehnica citării şi autocitării există numeroase dovezi, care vin în sprijinul ideii că pentru Alban Berg existenţa unei entităţi precompoziţionale era indispensabilă în stimularea creativităţii[10]. Astfel, aşa cum el foloseşte simboluri numerice ca scheme abstracte de generare a unor motive tematice, progresii acordice, anumite formule ritmice sau structurale, în aceeaşi manieră utilizarea citatelor are rol în construirea temelor, a construcţiei armonice sau contrapunctice, pentru că adeseori numerele, literele, citatele, au funcţia de a codifica sau de a ascunde mesaje secrete. În acest sens, unul din secretele, care s-a dezvăluit în cele din urmă posterităţii, constă tocmai în sinteza întregii muzici a secolelor anterioare, pe care compozitorul a realizat-o în opera sa. Să amintim doar că, în *Lulu*, în desfăşurarea celor trei acte suntem purtaţi cu dezinvoltură prin sonorităţile *Lohengrin*-ului wagnerian sau prin cele ale *Wozzeck*-ului bergian.

Iată unul dintre motivele pentru care opera *Lulu*, ce conţine suficiente exemple de talent, fantezie, simţ dramaturgic şi stăpânire a tehnicii dodecafonice, a întâmpinat numeroase critici din partea avangardei seriale a secolului XX. Dar, faptul că utilizarea citatului şi mai ales a colajului de citate va reprezenta o preocupare constantă a creatorilor din anii '60-'70 oferă, de ce nu, o punte de legătură între Alban Berg şi postmodernism.

Stylistic aspects in the opera *Lulu* by Alban Berg

The idea of composing an opera having Lulu as a main subject preoccupied Alban Berg since 1905, when he watched the show of the play *Die Buchre der Pandora* (1901), by Frank Wedekind, in which the author and his wife featured as main characters. In another drama by Wedekind, *Erdgeist*, written in 1893, the focus of the play falls on the same feminine character. The author will bring together the two plays in an unique creation named *Lulu*.

Although the show seems fractioned, due to the interfering of the charitable moments, the work's unity is enriched by the correspondence between the *libretto* (in which we follow step by step the phases of Lulu's ruin) and the elements of micro- or macro-structure, where the leading motifs are enchained in traditional forms and genres (act 1 – sonata, act 2 – rondo, act 3 – theme with variations).

Supporting the idea of unity, we notice the accomplishment of a lyrical theatre formula, adapted to the serial language, used by the composer at all musical levels.

Still, the opera *Lulu* is distinguished not only by its unity, but through the diversity of the quotations – or of the self-quotations. Thus, as the author uses numeric symbols as abstract schemes for generating thematic motifs, chord progression or some rhythmic and structural formulas, in the same manner, the use of quotations is important for the construction of the themes, because the numbers, the letters, the quotations often meet the function of codifying or hiding secret messages.

These are just a few reasons why the opera *Lulu*, that contains sufficient examples of talent, imagination, fantasy, dramatic sensitivity and mastering of the dodecaphonic technique, encountered many critical opinions from the serial vanguard of the 20th century. Nevertheless, since the quotations' collage is a constant concern of the creators from the '60s and the '70s, the use of the quotation might be a connective bridge between Alban Berg and Postmodernism.

[10] *Cf.* Ulrich Krämer – *Quatation and Self-Borrowing in the Music of Alban Berg*, în: *The Journal of Musicological Research*, Chicago, Ed. F. Joseph Smith, vol. 12, 1-2/1992.

Scanned with OKEN Scanner

PERCEPȚIA MUZICII LUI VARÈSE

Studiu de caz – *Arcana (1925-1927)*

– între percepția și reprezentarea muzicală –

Oana Constantinescu
Anul II, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

Personalitatea și concepția lui Edgar Varèse

Motto : „*Fii atent la gândurile tale, că ele se fac cuvinte,*
Fii atent la cuvintele tale că ele se fac fapte
Fii atent la faptele tale, că ele se fac obiceiuri,
Fii atent la obiceiurile tale că ele se fac caracter!"
Coran

Un topos hegelian susține că „*frumusețea* nu ține doar de *echilibru* ca rezultat, ci întotdeauna și de *tensiunea* care îl produce"[1].

Pope Alexander (1688-1744), poet și scriitor satiric englez care a câștigat reputația prin scrierile timpurii, spunea în versurile sale:

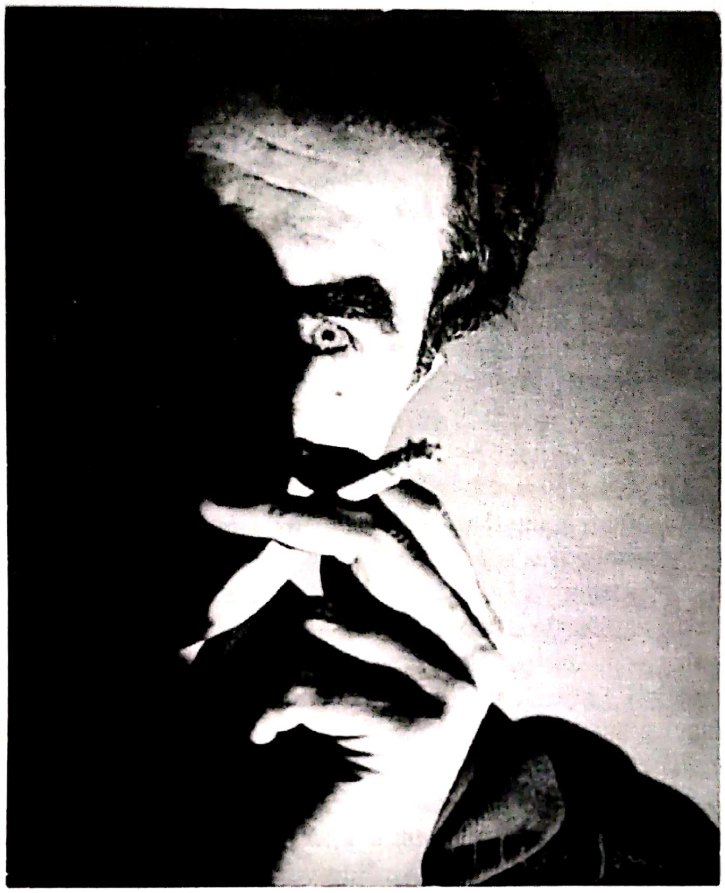
„*True ease in writing comes from art, not chance;*

As those move easiest who have learned to dance."

[1] Theodor W. Adorno – *Teoria estetică*, București, Editura Paralela 45, 2005, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

Critica este un dans al minţii, şi dacă nu ai învăţat paşii, te împiedici şi cazi, la fel cum dacă priveşti la vecin, te încurci în paşii tăi. Doar privind în oglindă, o balerină ajunge să facă artă. Aşa văd eu ***originalul***. În opera lui Varèse se simte privirea acestuia în oglindă.



Conceptul lui Nietzsche, conform căruia *„totul în opera de artă ar putea fi la fel de bine altceva"* nu cred că este decât o problemă de interpretare sau de viziuni diferite, individuale. Această muzică ar putea fi „înţeleasă" şi „acceptată" de marea masă, cu cât aceste interpretări şi viziuni ar fi mai multe. Atunci s-ar crea o imagine panoramică a lumii sonorităţilor *„muzicii noi"*. *„A înţelege* înseamnă a-l aduce pe privitor (respectiv pe ascultător), la punctul de vedere al artistului", spunea Wassily Kandinski.

Aspecte biografice

Edgar Varèse se naşte la 22 decembrie 1883 la Paris. Este de origine franco-italiană, îşi petrece tinereţea la Torino, studiază la Paris şi îşi distruge primele piese care spunea că nu îl reprezintă ca ţel. Lui Edgar Varèse – numele de botez era **Edgard** Victor Achille Charles dar cele mai multe lucrări au fost publicate fără finalul D în prenume – din toate lucrările de tinereţe nu îi rămâne decât *Un grand sommeil noir*. Are aproximativ puţine lucrări, în jur de 15, capodopere absolute, datorită faptului că era un perfecţionist, un migălos, un meliorist.

Muzica lui s-a născut din sunetele care i-au marcat universul copilăriei: unchiul său era fierar, „diezul" trenului, bunicul său care îl ducea la biserică a cărei arhitectură l-a influenţat pentru că, se observă o legătură între muzica lui şi arhitectura bazilicii. „Formă frumoasă în muzică, înseamnă formă dreaptă", spunea el. Îşi iubea nespus bunicul, îşi detesta tatăl violent. Primele lecţii adevărate de muzică le ia de la directorul Conservatorului din Turin, Giovanni Bolzoni în perioada scurtă de timp, cât locuieşte cu familia în Italia. La vârsta de 11 ani scrie o

Scanned with OKEN Scanner

lucrare dedicată lui *Martin Paz*-ul lui Jules Verne. La 18 ani pleacă de acasă pentru că tatăl său nu-l lăsa să aibă un pian şi voia să-l determine să ajungă inginer.

Se înscrie la *Schola Cantorum* (fondată de elevii lui César Franck), în anul 1904, unde studiază cu profesorul Albert Roussel, dar nu se regăsea în direcţiile trasate de profesori, cu toate acestea, avea relaţii directe cu elita parisiană, cu cei mai cunoscuţi literaţi, plasticieni, filosofi. Este prieten cu Satie, Richard Strauss, Debussy, Busoni, Romain Rolland şi Hugo von Hofmannsthal. Face Conservatorul din Paris, la clasa profesorului Charles Widor, dar nu termină studiile.

În anul 1907 se mută la Berlin unde în acelaşi an se căsătoreşte cu actriţa Suzanne Bing. Au un singur copil, o fată, dar căsătoria nu rezistă şi în 1913 divorţează.

Serveşte 2 ani în armata franceză pe front, apoi fuge în America, să scape de război. Ajunge la New York cu câţiva dolari în buzunar, dirijează *Recviemul* lui Berlioz cu 300 de corişti şi 150 de instrumentişti. Stă în Green Village, lucrează ca muzician de bar, ca dirijor al unor lucrări banale şi neinteresante, după părerea sa. Primeşte cetăţenie americană abia în anul 1927. Fondează ***New Simphony Orchestra*** care se dedică numai muzicii contemporane şi care aşa a rămas şi azi. Apoi se întoarce la Paris unde va scrie cele mai importante lucrări ale sale, lucrări care încap pe 2 discuri.

Cel mai cunoscut elev al său, Chou Wen-chung, un renumit compozitor chinez, născut în 1923, pe care Varèse îl cunoaşte în 1949, este cel care îi va sta alături şi care se va ocupa de executarea, înregistrarea, publicarea şi completarea (câtorva lucrări) operei lui Edgar Varèse.

În New York o cunoaşte pe Louise Northon cu care se va căsători şi cu care va rămâne până la sfârşitul vieţii, în 6 noiembrie 1965.

Studiază matematica şi ingineria, a avut studii politehnice. Asta va face ca foarte devreme să fie interesat de principiile ştiinţifice care se manifestă în fenomenul sonor. Are o concepţie radical nouă şi abstractă despre sunet, care parţial, vine din concepţia ştiinţifică, fiind acustician şi matematician de înaltă clasă. El refuză să continue orice formă sau discurs care exista deja.

La Varèse nu mai este valabil conceptul de armonie, de contrapunct, toate sunt noi. Cu toate că Boulez spunea că „pentru mine era un ciudat, nu-şi părăsise niciodată originile, te invita la masă şi mereu era sos cu vită". Opera lui se detaşează, constituie nivele de referinţă, ipostaze noi arhetipale, prototipuri şi arhetipuri în esenţă – pentru că aşa ceva nu a mai fost scris nici înainte, nici după, este „un orfan" după cum îl numeşte Alan Clayson în biografia sa, *Edgar Varèse.*

Există în opera sa anumite tendinţe ale modernismului. A avut în jur foarte puţini oameni cu care să poată dialoga, pentru acest lucru putea trăi oriunde. Cel care i-a fost şi profesor o vreme, Busotti, spunea că „Varèse a intrat pe uşa pe care Ludwig van Beethoven i-a deschis-o". Radicalitatea gândirii s-a manifestat în sensul în care el nu poate scrie, nu poate realiza decât o muzică diferită de tot ceea ce se scrisese până atunci. O muzică fără tradiţie, fără modele! Spunea că „nu crede că tradiţia este o sumă de obiceiuri proaste". Declara în anii 1960, că „fireşte că şi eu am cunoscut muzica lui Bach, a lui Ludwig van Beethoven, dar nu am luat de acolo decât esenţa".

Orientări estetice şi filozofice

Dacă ne-am pune întrebarea: „Cum să îl judecăm pe Varèse? Răspunsul ar fi fără îndoială: „Cu valoare!". Nichita Stănescu spunea că el practica **hemografia**, adică scrierea cu tine însuţi, cu sângele tău. Se poate vorbi despre o astfel de artă şi la Edgar Varèse.

„Dacă luăm în considerare exemplul lui Goethe, omul din spatele operelor, trebuie să fie mai esenţial decât operele în sine"[2]. Viaţa lui Varèse se desfăşoară între extreme, între elite şi o

[2] T. W. Adorno – *op. cit.*, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

ignorare totală a marilor săli de concert. Este un compozitor extrem de contestat şi greu de înţeles.

Adorno afirma că nu există legi ale naturii sau naturale în muzică, ca şi Boulez, de altfel, care avea o idee similară că „în muzică, ca şi în fizică, nu găsim legi ale naturii care să ne conducă, care să ne îndrume". Cu cât era mai netradiţional limbajul unui compozitor, cu atât mai tenace trebuia să fie efortul de a depăşi inhibiţia dezagreabilă primului contact.

Explorator al unei lumi sonore absolut inedite în muzica secolului XX, a fost considerat de mulţi un extravagant, un destructor al muzicii. Nu este de înţeles. Nu este o muzică cognitivă cu ajutorul mijloacelor analitice tradiţionale. Mereu a fost considerat avangardist şi exagerat. Iubea muzica de jazz şi era fascinat de muzica primitivă. Compozitorii asiatici erau înnebuniţi să-l cunoască.

„Forma este mijlocirea ca raport al părţilor între ele şi cu totalitatea, dar şi ca elaborare completă a detaliilor. Naivitatea elogiată a operelor de artă apare sub acest aspect ca element anti-artistic"[3]. La Varèse nu se poate vorbi de naivitatea operei.

Dacă vorbim despre domeniul formei în discursul varesian, atunci putem să o catalogăm exclusiv spaţială şi matematizată. Aici forma are o proiecţie spaţială şi necesită gândire spaţială. Dacă la Wolfgang Amadeus Mozart spaţiul este bidimensional, în lucrările lui Varèse acesta este perceput ca având trei sau uneori mai multe dimensiuni – de urmărit acest lucru în *Intégrales* (explicaţia pentru integrala din domeniul matematicii), în *Octandre* (cele opt instrumente creează sonorităţi spaţiale în momentele polifoniei de atacuri), *Ionisation* (este concepută ca un microcosmos la nivelul domeniului chimiei, este un *pars pro totto* al Spaţiului) şi în ***Arcana*** (această tridimensionalitate este percepută chiar şi de copii în unele desene).

În privinţa domeniului structurării discursului, Varèse operează cu reguli aparte de cele ale gândirii muzicale precedente, cu strategii şi jocuri (care pot trimite la aplicaţii ale ***Teoriei Jocurilor*** în domeniul muzical – teorie abordată şi de Iannis Xenakis, de exemplu, în lucrări precum *Strategie* sau *Duel*, precum jocul timbrelor şi al relaţiilor care se stabilesc în cadrul discursului în dialogul dintre instrumente), cu modalităţi de expunere a materialului sonor care trimit la domenii ale matematicii, fizicii şi chimiei (respectiv alchimiei).

Edgar Varèse surprinde foarte bine drama individului în mijlocul unei civilizaţii tehnicizate până la dezumanizare, identificându-se cu această situaţie, un francez autoexilat la New York şi hărăzit aproape patru decenii unei existenţe neluate în seamă.

„Muzica lui, departe de a înălţa un imn dezumanizat tehnicii victorioase, reflectă mai degrabă maşinismul civilizaţiei citadine care alungă poezia şi îl înstrăinează pe om de sine"[4]. Dar Varèse se adresa spre deosebire de Webern, nu iniţiaţilor rafinaţi, ci celor mulţi, cu o muzică răscolitor de umană, o muzică directă, vehementă, spectaculoasă.

„**Imaginaţia** este în egală măsură şi în mod esenţial utilizarea nelimitată a tuturor posibilităţilor şi soluţiilor care se cristalizează în sânul unei opere de artă. Ea nu este doar conţinută în ceea ce pare ca Fiind şi simultan ca rest al unui Fiind, ci mai curând în ceea ce apare ca modificare a Fiindului"[5]. La Edgar Varèse imaginaţia funcţiona la capacitate maximă. Nu se încadrează în istoria muzicii, Varèse făcea muzică din orice, era un răzvrătit. Muzica lui este „muzica unei colectivităţi a singuraticilor", cum spunea Adorno.

La 40-50 de ani era deprimat şi a primit cadou instrumente pentru pictură. Ceea ce a desenat era un echivalent al muzicii sale. Găsea în instrumentele de percuţie tonuri, culori şi înţelesuri profunde. Îşi învăţa percuţioniştii cum să mângâie gongul. Voia să compună pentru instrumente care nu fuseseră încă inventate, voia să creeze instrumente care să genereze sunete organizate.

---

[3] T. W. Adorno – *op. cit.*, p. 205.
[4] George Bălan – *O istorie a muzicii europene*, Bucureşti, Editura Albatros, 1975, p. 320.
[5] T. W. Adorno – *op. cit.*, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte stilistice ale scriiturii şi sintaxei în lucrările sale

Stilul creaţiilor lui Varèse se diferenţiază complet de tot ceea ce fusese până atunci scris în muzică şi se caracterizează prin câteva trăsături, cum ar fi:

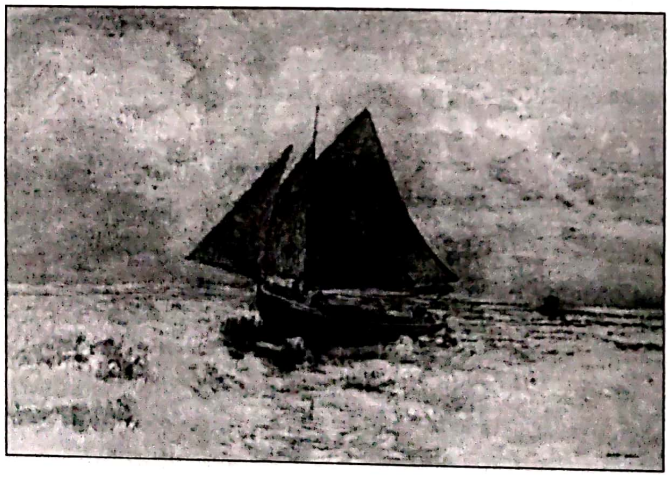
- refuzul de a folosi instrumentele cu corzi, cu excepţii unde sunt tratate ca şi instrumente de percuţie;
- abandonarea totală a conceptelor de celulă, figură, motiv;
- ***Principiul fundamental al construcţiei muzicale*** este contrastul derivat şi variaţional;
- există un vector ritmic, un ritm ce se naşte din *contrastul* pe orizontală şi pe verticală;
- densitatea structurii;
- sinteza de culori timbrale ale diverselor instrumente;
- tronsoane şi construcţie variaţională de dezvoltare;
- emanciparea disonanţei, manipularea materialului, renunţarea la coerenţă.

Perspectiva noastră a pornit de la afirmaţia lui Adorno că „*Orice operă este un rebus doar în măsura în care se menţine la nivelul capcanei, al înfrângerii prestabilite a celui care o contemplă. Rebusul reia sub formă de joc ceea ce operele de artă realizează în mod serios... A te pricepe la artă înseamnă în acelaşi timp înţelegere adecvată a obiectului şi neînţelegere limitată a enigmei, atitudine neutră faţă de ceea ce este ascuns*”[6].

Gradul de contrast între lucrarea lui Varèse şi a lui Ludwig van Beethoven este de remarcat atât în conceperea temelor cât şi în straturile armonice. Pentru a evidenţia revoluţia în gândirea lui Varèse cel mai potrivit punct de referinţă mi s-a părut a fi *Concertul pentru pian nr. 2*.

Afectul şi raţiunea în percepţia muzicală, aici, sunt privite ca ipoteze de lucru nu ca şi concepte în sine definite.

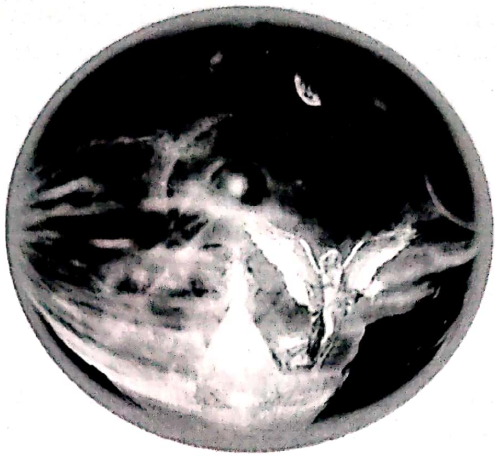
În octombrie 1925, Varèse vizitase Franţa pentru câteva luni şi la întoarcere în New York îi scrie soţiei: **„am visat cele două fanfare – eram pe o barcă, pe un vas, care se învârtea şi se învârtea – în mijlocul oceanului generând cercuri mari...**



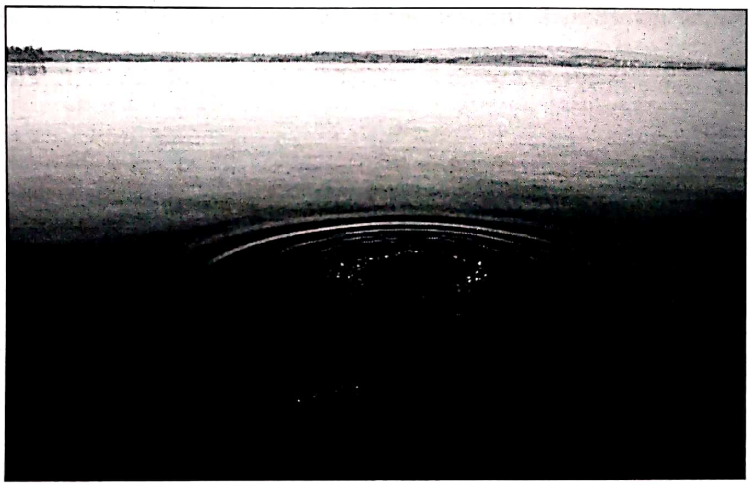
...În depărtare puteam vedea un far foarte înalt şi în vârful lui un înger – şi îngerul erai tu – cu o trompetă în fiecare mână. Alterna proiecţia culorilor diferite: roşu, verde, galben, albastru – şi tu cântai tema Fanfarei numărul 1 la trompeta din mâna dreaptă. Atunci brusc cerul a devenit incandescent, orbită ai dus mână stângă la gură şi Fanfara a doua a pornit...

[6] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner



...Şi vasul se tot întorcea şi se învârtea – şi alternarea proiecţiilor şi incandescenţelor devenea tot mai frecventă şi intensificată, fanfarele tot mai nervoase şi mai impacientate... şi atunci, brusc m-am trezit. Dar oricum acestea vor fi în *Arcana*."



Dacă compunerea ***Arcanei*** a început cu efortul mai mare sau mai mic al unui vis la fel notaţia muzicală a însoţit acest proces, aşa cum scrisoarea pare să arate – să continuăm să demonstrăm ceva pornind de la aceste idei se dovedeşte a fi nu tocmai uşor.

Varèse intenţiona să scrie mai devreme de 1926 lucrarea, pentru ca Leopold Stokowski să o poată introduce în programul dat la Carnegie Hall în acea primăvară. ***Arcana*** a fost finalizată la un an după acea dată şi în tot acest timp el nu a lucrat la nimic altceva.

Pentru Varèse, să scrie muzică era mereu dificil. Respingerea lui faţă de toate sistemele de compoziţie existente până atunci, l-a forţat să inventeze fiecare lucrare esenţială din bucăţi, fărâmituri, frânturi. El compara des această apropiere cu omul de ştiinţă, inventatorul, referindu-se la el personal, nu ca şi compozitor, ci ca la „un muncitor, lucrător cu frecvenţe şi intensităţi", ale cărui metode erau ştiinţifice ca şi spirit, dacă nu proceduri specifice. „Esenţa percepţiei muzicale e însă matematică deoarece consonanţa ori disonanţa raporturilor între sunete depind de raporturile dintre frecvenţele sunetelor"[7].

Şi alţii din artiştii sec. XX au fost fascinaţi de asemenea magii, superstiţii şi de alchimie, notând suprarealităţi din imaginaţia lor. Se pune pe seama acestui grup „suprarealist" distrugerea muzicii şi îmbrăţişarea concepţiilor freud-iene. Unele din aceste idei sunt sugerate de Varèse în

[7] Pavel Puşcaş – *Inferenţe matematice în estetica muzicală*, Cluj-Napoca, Editura Media Musica, 2004, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

transpunerea şi reconstituirea visului. Altele sunt evidente în vastele pagini fantasmagorice sonore ale **Arcanei** însăşi, în care aparenta derulare a evenimentelor percepute anterior în vis, adesea ia o calitate „mutilată" şi distorsionată, chiar halucinantă.

Vorbind despre concepţia sa de naştere a unei opere, dezvăluia faptul că „aceasta este rezultatul unui proces. Fiecare dintre lucrările mele îşi descoperă propria sa formă. N-am încercat niciodată să-mi ajustez ideile după dimensiunile vreunui recipient, oricare ar fi fost acesta"[8]. Edgar Varèse a conceput această lucrare, urmărit probabil de amintirea lucrării lui Berlioz, acel *Reqviem* pentru care 300 de coriști şi 150 de instrumentişti au cântat sub bagheta lui. Lucrarea lui Varèse este scrisă pentru 120 de instrumentişti.

Forma lucrării

Arcana a fost definită de Varèse ca fiind „monstrul lui Frankestein". A fost concepută ca un fel de ***poem simfonic*** care îţi explică în circa 20 de minute potenţialul sonor clocotind de fragmente şi citate asemănătoare *Păsării de foc* stravinskiene. Construcţia globală nu concepe puncte de referinţă, decât analiza în totalitate şi de aproximare. Este un câmp de anarhie sonoră, pentru că desenul riguros varesian garantează legătura internă a partiturii cu sonorităţile electronice.

Terminologia obişnuită tradiţională a formelor muzicale nu este de mare folos în descrierea evenimentelor ce se întâlnesc în ***Arcana***. Se poate vorbi aici despre premoniţii sonore pe care artistul le-a redat cu ajutorul unor tehnici care anticipează gloria cucerită de post-serialism.

Menţionez că o analiză în absenţa partiturii nu este o analiză completă. Astfel, am încercat să mă apropii de înţelegerea lucrării din punct de vedere al ascultătorului şi esteticianului.

Cele **trei teme** enunţate în partitură sunt: o figură deviată brusc, legată de başi şi timpani, o fanfară stridentă şi un marş într-un stil barbar ce caracterizează simfoniile lui Şostakovich, prezent la clarinet şi xilofon.

Cele trei teme sunt expuse în primele trei minute ale lucrării. Între minutele 16 şi 58 de secunde şi 17 şi 4 secunde apare o pauză care este esenţa echilibrului sonor al lucrării. **7 secunde de tăcere sunt o pauză activă** în care compozitorul concentrează şi sintetizează tensiunile existente până atunci.

„Se poate ca ascultătorii să nu fie pregătiţi pentru şocul sfârşitului, cu adevărat unul dintre cele mai terifiante dintre toate momentele lui Varèse. Acesta s-ar putea numi «momentul alchimic», în care Varèse ca şi Paracelsus reuşeşte să dezvăluie cu mult înaintea momentului apariţiei, sonorităţi electronice, prin exploziile sonore ale alămurilor din final", afirma criticul Jonathan W. Bernard, University of Washington.

După Schönberg „motivul este cea mai mică parte a unei idei muzicale înzestrată cu independenţă şi este recognoscibil tocmai prin reluare". Nu există motive în muzica lui Varèse. Există în schimb idei muzicale care pot fi considerate perioade. Anton Webern dădea o definiţie a conceptului în lucrarea sa – *Calea spre muzica nouă*, conform căreia „***Perioada*** este acea alcătuire a melodiei, prin ordonarea sunetelor în spaţiu, este una din formele cele mai importante în care poate fi redată o idee muzicală, şi prin ea au fost exprimate cele mai minunate lucruri".

Este prezentă în această lucrare, **sinteza**: în planul formal, redarea *orizontală*, în tot restul, cea *verticală*. Dar prin toate schimbările posibile ale punctului de greutate în cadrul ambelor conformaţii rezultă mereu ceva nou în modul de tratare, în caracter.

Denumirea lucrării – *Arcana* este un termen care are o substanţă profund mistică şi profund **raţională**. Înseamnă secrete, înţeles ascuns şi în sens literar şi în sensul misterelor oculte.

---

[8] George Bălan – *op. cit.*, p. 323.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum la nunta lui Cadmos cu Harmonia, prima ceremonie maritală la care au participat zeii şi au adus cu ei daruri divine tinerei perechi, mai ales daruri muzicale, Hermes – lira, Athena – flautul şi Electra instrumente de percuţie – talgere şi tobe, Apollo a cântat la liră iar Muzele la aulos-uri, atmosfera din ***Arcana*** este a unui episod din Olimp. Instrumentele de percuţie deschid şi închid lucrarea, iar cu ajutorul suflătorilor, se construieşte cărămidă cu cărămidă, un templu precum piramidele. Cu greu îţi poţi imagina o atmosferă liniştită, care aduce pace, privind o asemenea construcţie. Mai degrabă îţi vin în minte imaginile unor sclavi biciuiţi, animale care trag funii groase şi mişcă până şi munţii cu puterea muncii lor, strigăte de îndemn sau de ameninţare, lupte corp la corp, dueluri.

Paracelsus, fizicianul din sec. XVI, ale cărui eforturi de o viaţă de a introduce măsură şi ordine în Haos, preocupat de farmacologie, chimie şi alchimie, este citat de Varèse. Pentru Paracelsus, ***Arcana*** semnifica puterile ascunse care „ne pot schimba, pot aduce transmutări, pot să ne reînnoiască şi să ne refacă", acele „vocaţii" specifice ale substanţelor care descătuşează dorinţe.

Arcana – cuvânt care semnifică tainele adânci ale existenţei, ale naturii, este precedată de un epigraf din Paracelsus. Titlul provine din lucrarea alchimistului şi fizicianului, *Hermetic Philosophy*, din care este desprins următorul text: ***„...există o stea, mai sus decâ toate celelalte. Este steaua apocaliptică. A doua stea este a ascendentului. A treia stea este acea a elementelor – care sunt patru, deci şase stele sunt stabilite. Dincolo de acestea mai este o stea , imaginaţia, care devine o nouă stea şi un nou paradis*"**. Şapte stele la număr.**

Semnificaţia numărului 7

Numerele au fost privite în doctrina pitagoreică drept aspecte ale calităţii şi expresie a arhetipurilor. Numărul 7 înseamnă: individualitate, intuiţie, contemplare. Desemnează un spirit analitic, înţelegere, cunoaştere, studiu, meditaţie. Echivalează cu perfecţiunea şi înţelepciunea, fiindcă tot atâtea zile au fost necesare Creaţiei. Tot şapte sunt *păcatele* dar şi *tainele*, şi numărul cuvintelor lui Isus pe cruce. 7 are corespondenţe esoterice pentru că desemnează al şaptelea ordin de îngeri şi prin ei s-a creat regnul vegetal. Ierarhiile spirituale care sunt spiritele personalităţii şi, totodată, spiritele timpului, care guvernează epocile de evoluţie ale omenirii.

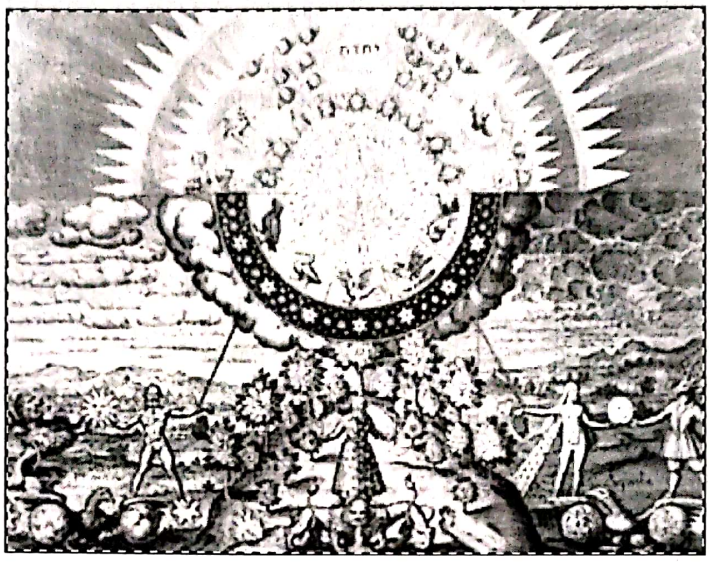
Număr spiritual, reprezentând uniunea omului cu Divinitatea, 7 este şi marele număr biblic. Am putea considera ca fiind caracterizat doar de un singur element, aerul, dar în realitate adună în el influenţa tuturor celor patru elemente şi în acest fel este deosebit de echilibrat.

ALCHIMIE

Termenul **alchimia** provine din arabul *al-kemiya*, care se presupune că provine din egipteanul *kême* (pământ negru). Este posibil să provină şi din grecescul *chyma* – fuziune sau topire. Alchimia a fost considerată o artă, chiar *ars regia*, sau *arta transmutaţiilor sufletului* şi corespunde unei căi a cunoaşterii. Esenţa misticismului, ca şi a alchimiei, scapă gândirii

Scanned with OKEN Scanner

raționaliste. Cheia de boltă a gândirii alchimice este corespondența dintre macrocosm și microcosmos.



Tradiția menționează șapte metale: aur, argint, cupru, cositor, fier, plumb și argint viu și patru elemente alchimice indivizibile: apa, aerul, focul și pământul. A nu se confunda cu reprezentările lor materiale. Un al cincilea, eterul, este *quinta essentia*.

JOCUL

„Iresponsabilitatea trimite la elementul ludic, fără de care nici arta și nici teoria nu pot fi concepute. Ca joc, arta încearcă să-și ispășească aparența... arta unei absolute responsabilități ajunge la sterilitatea al cărei aer rareori lipsește împrejurul operelor riguros organizate"[9].

Jocul începe de la „o iraționalitate ascunsă în principiul rațiunii care este demascată de iraționalitate recunoscută și totodată, în procedurile ei, rațională, a artei. Ea evidențiază tocmai infantilismul ascuns în idealul stării adulte. Imaturitatea construită din maturitate este prototipul jocului"[10].

„În conceptul de artă, **jocul este momentul prin care arta se ridică în mod direct deasupra caracterului imediat al practicii și al scopurilor sale**. Dar, în același timp, jocul este orientat către trecut, către copilărie, când nu spre animalitate. În joc, arta regresează prin refuzul raționalității scopurilor în spatele acesteia... Formele ludice sunt, fără excepție, forme ale repetiției... În caracterul specific al jocului, în contradicție radicală cu ideologia lui Schiller, arta se aliază cu non-libertatea... Dacă Schiller celebrează instinctul jocului ca pe o caracteristică veritabil umană, atunci în calitate de burghez loial, el denumește libertatea prin ceea ce este opus libertății, în acord cu filozofia epocii sale...Jocul în artă este de la început o disciplină, îndeplinind interdicția cu privire la expresie în ritualul imitației"[11].

Xenakis afirma că muzica este un joc gratuit de copil. **O asceză mistică dar atee.**

„Chiar și în secolul al XIX-lea una din teoriile clasiciste celebre definea muzica drept un joc de forme sonore și dinamice... Muzica dobândind, în totalitatea determinărilor pe care și le dă singură, conținutul pe care noțiunea de jocuri și de formă o ignoră. Ceea ce vrea să treacă drept Sublim sună gol, iar ceea ce se dedă peste măsură ludicului regresează în puerilitatea din care a izvorât"[12].

---

[9] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 59.
[10] *Ibidem*, p. 65.
[11] *Ibidem*, p. 449.
[12] *Ibidem*, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă privim muzica precum un joc avem două aspecte de urmărit:

1. **un joc mental-componistic**

Unitatea operei de artă constă tocmai în împotrivirea împărţirii snoabe în formă şi conţinut. „Sub aspectul conţinutului, conceptul de material permite aprecierea mai justă a diferenţei mijlocite... Putem explica pornind de la muzică. Conţinutul muzicii este, în cele din urmă, ceea ce se întâmplă, episoadele, motivele, temele, elaborarea lor: toate acestea sunt situaţii fluctuante. Conţinutul nu este situat în afara timpului muzical, dimpotrivă, el îi este esenţial, şi invers, fiind tot ceea ce are loc în timp... în schimb, materialul este lucrul de care dispune artistul...cuvinte, culori şi sunete, asocierile de tot felul şi procedeele tehnice dezvoltate... formele pot deveni şi ele material..."[13]

2. **un joc perspectival-sociologic între grupuri de oameni**

O succesiune de decizii şi evenimente aleatoare, simultane sau nu, care respectă o anumită structură a câştigului dată de anumite reguli de funcţionare – acestea sunt **regulile jocului**. Fiecare dintre cei doi compozitori au reguli diferite (determinări stilistice). La Varèse sunt aleatoare, la Beethoven sunt stabilite şi ştiute înainte ca jocul să prindă contur.

„***Teoria jocurilor*** este capitolul cercetării operaţionale consacrat adoptării deciziilor în situaţii de competiţie, sau situaţii conflictuale... Această situaţie este formalizată în conceptul matematic de *joc*"[14], dar se poate vorbi despre ea în această situaţie.

Strategie a unui jucător este o acţiune realizabilă, posibilă, pe care jucătorul o poate alege în cadrul jocului. Mulţimea strategiilor jocului e dată de mulţimea strategiilor tuturor jucătorilor. În unele din aceste situaţii natura *(hazardul)* este al ***n+1*** - lea jucător. La Varèse acel hazard joacă un rol primordial pentru că muzica sa este o muzică a probabilităţilor. Sunt adoptate modelele de gândire ale matematicii şi fizicii moderne. Lucrările sale sunt pe deplin guvernate de legile calculului probabilităţilor, atât ca microstructură – de la determinarea fiecăruia dintre sunete până la nivel de asociere a lor – cât şi ca macrostructură la nivelul formei.

INTERPRETARE a PERCEPŢIEI în desenele copiilor:

Am făcut audiţie cu un fragment de 10 minute din ***Arcana*** şi un fragment de 10 minute din ***Concertul nr. 2 pentru pian*** de Ludwig van Beethoven, la grupe de copii de clasele a IX-a şi a X-a şi am ales câteva lucrări mai deosebite. Acest studiu de caz mi s-a părut interesant şi important pentru că o serie de copii, de la clase diferite, fără să primească indicii despre ceea ce exprimă muzica, au reacţionat în acelaşi fel la audiţie.

Din punctul de vedere al ***hermeneuticii*** lucrării lui Varèse, cât şi a lui Beethoven, copilul interpretează şi dă o soluţie prin desen. Copiii au transformat audiţia într-un joc în culori sau alb-negru pentru a exprima în desen ceea ce simt, ceea ce muzica le transmite. Astfel în următoarele exemple, în partea stângă sau în partea de sus a paginii desenul aparţine timpului alocat audiţiei lucrării lui Varese, iar cele din dreapta sau din partea de jos a paginii aparţin audierii lucrării lui Beethoven.

Finalul are şi o trimitere la valorile arhetipale cu semnificaţii subtextuale şi adăugate. Explicaţia pe care am găsit-o, ar fi aceea că flautul piccolo reprezintă prin acel registru acut extrem în care este folosit pe parcursul lucrării, imaginea unei stele noi, a Înălţimii şi Imaginaţiei. Vioara este personificarea „*căderii*" şi totodată a încercării de a păstra ceva din Înălţimi. Aceste lucruri sunt sugerate şi din poziţia fiecăruia din cele două instrumente în partitura generală: unul foarte sus, cel mai înalt posibil, altul jos, „*pe pământ*".

Într-un plan subtextual foarte puţin probabil, compozitorul a dorit să sugereze însuşi spiritul creator care încearcă pe fiecare treaptă pe care urcă, să-şi păstreze Imaginaţia... cu acelaşi deznodământ de care se teme: prin care Imaginaţia este pierdută.

---

[13] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 210.
[14] Guillermo Owen – *Teoria jocurilor*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1974, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere **retoric** lucrarea este o hiperbolă valabilă la nivelul celor patru parametrii ai sunetului: *înălțimea* – prin exploatarea registrelor înalte la toate categoriile de instrumente de suflat și de coarde și prin folosirea instrumentelor, mai ales a celor de suflat din lemn, în registrul acut, până la extrem; *timbrul* – prin folosirea instrumentelor de coarde ca și instrumente de percuție; *durata* – prin aglomerarea evenimentelor pe parcursul tronsoanelor de reducție și totalizare, precum și prin augmentarea (lărgirea) anumitor pasaje ale discursului inițial; *intensitatea* – prin lărgirea spațiului sonor cu ajutorul unei plaje dinamice extinse (pornind de la *ppp* și ajungând la *fff*; de exemplu, măsura 440 la grupa a treia din partida instrumentelor de percuție: în doar cinci timpi, în cadrul unei măsuri de șapte) și exploatarea extremităților *pragului de audibilitate* (cu referire tot la folosirea registrelor extreme).

Profilul mereu ascendent al melodiei precum și sunetele din registrul acut generează o sonoritate percepută ca un indicator spre înălțimi, spre cea de-a șaptea stea de care amintea Varèse prin parafrazarea fragmentului din lucrarea lui Paracelsus. Astfel, mijloacele retorice baroce, pe care le utilizează foarte des Varèse, și anume *pars pro totto*, *anaphora* și *ideograma*, devin pentru ascultător, trepte care urcă la Cer. Par la fel, dar schimbă altitudinea.

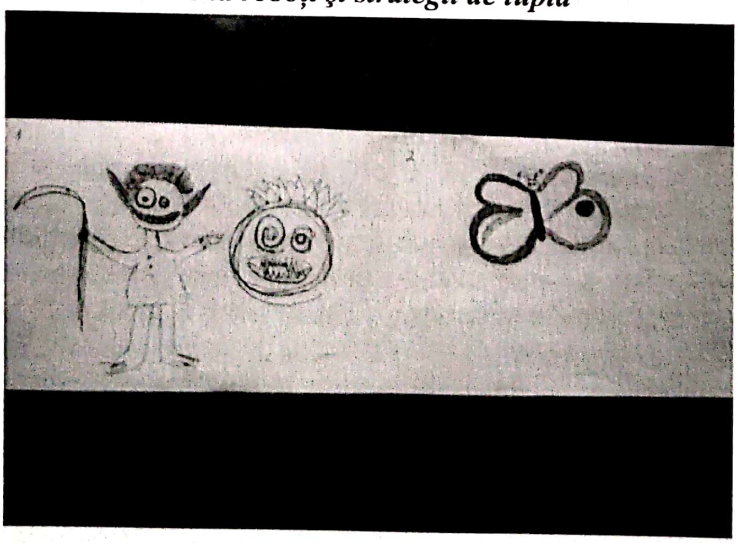
Concluzii

„Se poate ca ascultătorii să nu fie pregătiți pentru șocul sfârșitului, cu adevărat unul dintre cele mai terifiante dintre toate momentele lui Varèse. Acesta s-ar putea numi «*momentul alchimic*», în care Varèse ca și Paracelsus reușește să dezvăluie cu mult înaintea momentului apariției, sonorități electronice, prin exploziile sonore ale alămurilor din final", afirma criticul Jonathan W. Bernard, University of Washington.

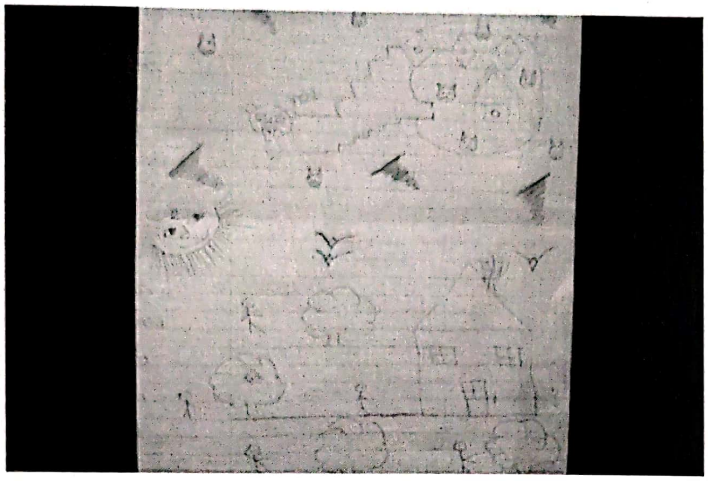
După Schönberg „motivul este cea mai mică parte a unei idei muzicale înzestrată cu independență și este recognoscibil tocmai prin reluare". Nu există motive în muzica lui Varèse. Există în schimb idei muzicale care pot fi considerate perioade. Anton Webern dădea o definiție a conceptului în lucrarea sa „*Calea spre muzica nouă*" conform căreia „***Perioada*** este acea alcătuire a melodiei, prin ordonarea sunetelor în spațiu, este una din formele cele mai importante în care poate fi redată o idee muzicală, și prin ea au fost exprimate cele mai minunate lucruri".

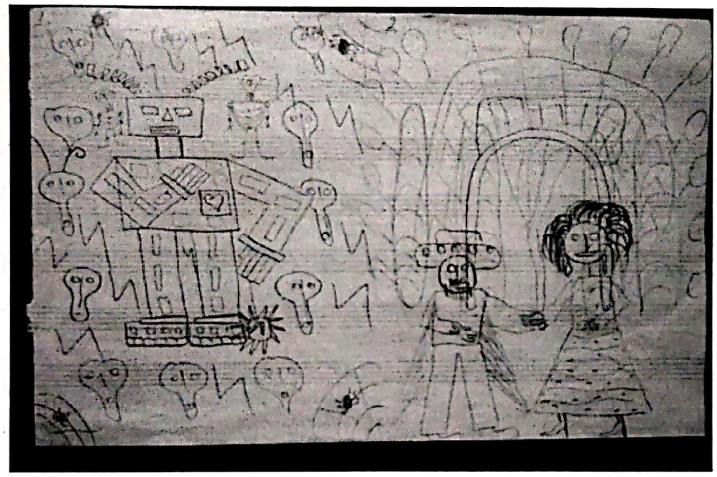
Este prezentă în această lucrare, **sinteza**: în planul formal, redarea *orizontală*, în tot restul, cea *verticală*. Dar prin toate schimbările posibile ale punctului de greutate în cadrul ambelor conformații rezultă mereu ceva nou în modul de tratare, în caracter.

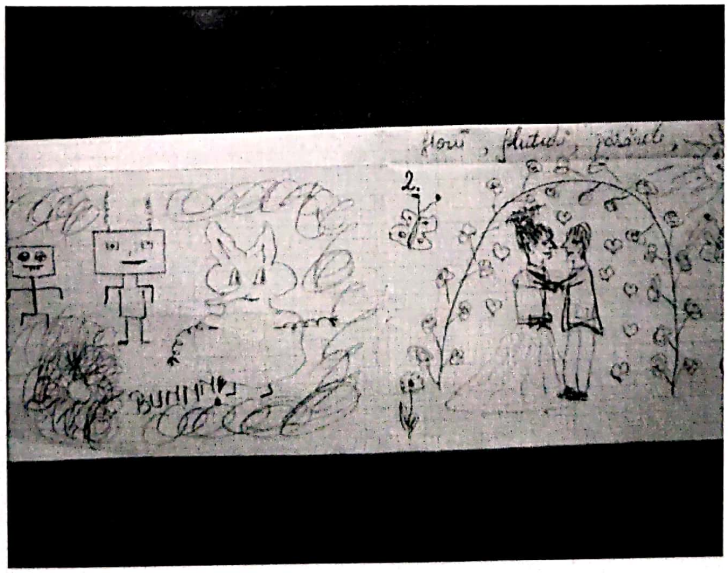
De la roboți și strategii de luptă



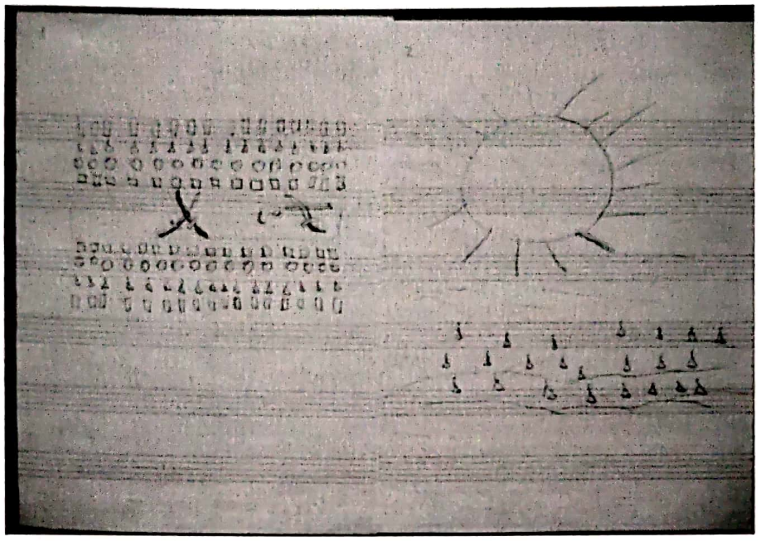
Scanned with OKEN Scanner

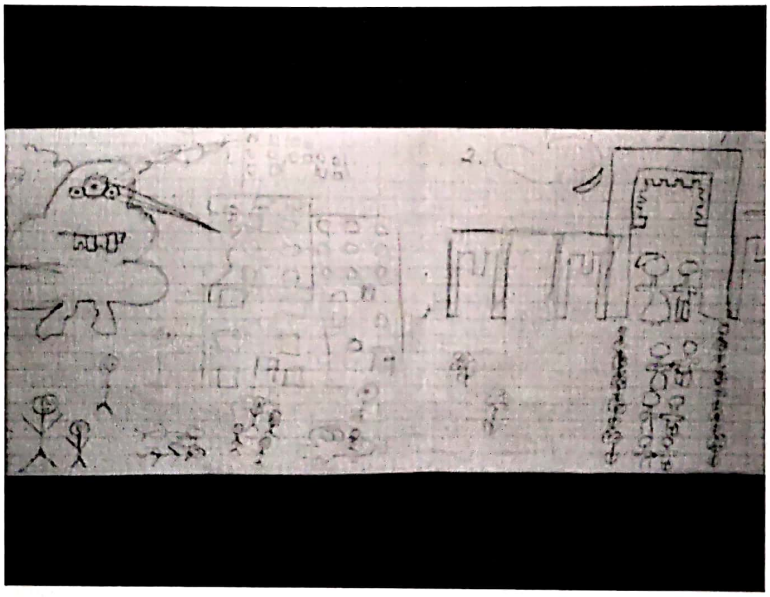


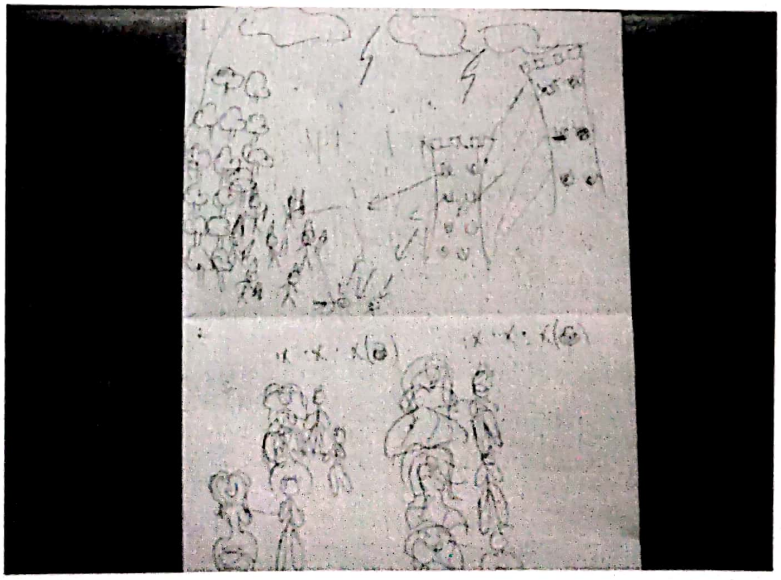




Scanned with OKEN Scanner



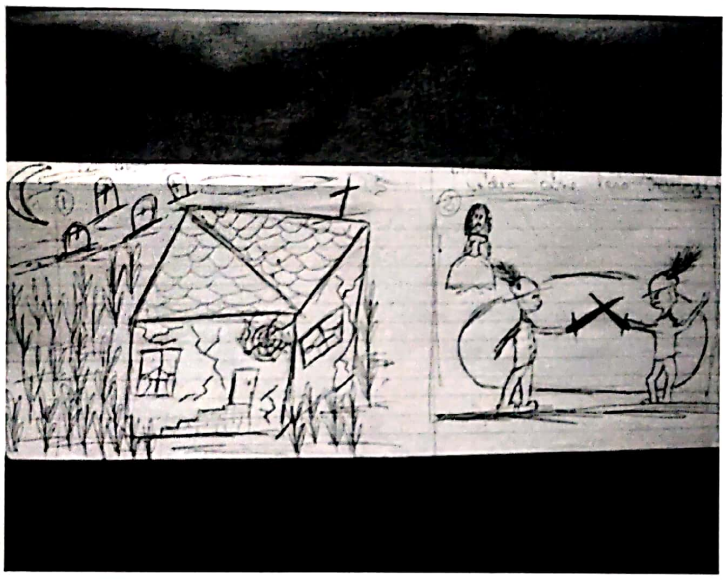


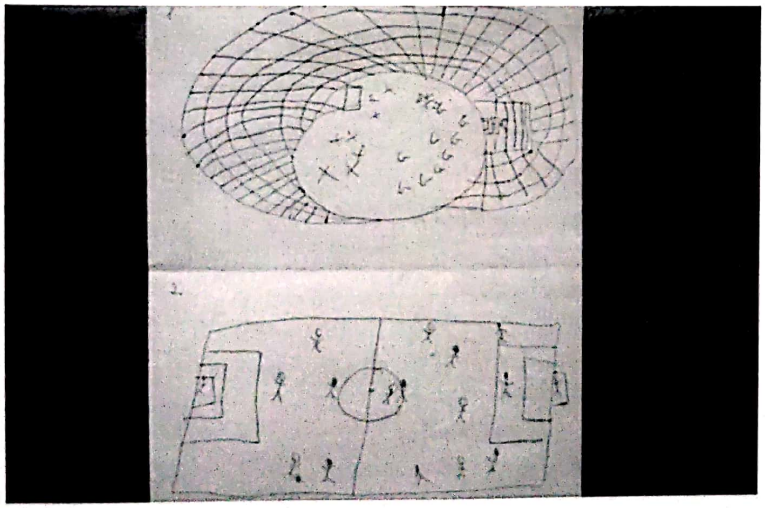


Scanned with OKEN Scanner

„Ceea ce într-un sens larg, arta prelucrează, tot ea oprimă, ca ritual al dominației naturii supraviețuind în joc. Acesta este păcatul originar al artei; și opoziția ei permanentă la adresa moralei, ce sancționează cruzimea cu cruzime. Sunt, dimpotrivă, reușite, operele de artă care salvează câte ceva din amorful pe care îl violentează în mod inevitabil, tocmai pentru că îl transpun în formă – care, scindată de realitate, exercită această violență ... Categoria formală a rezistenței, de care opera de artă are nevoie pentru a nu coborî la nivelul acelui joc gratuit denunțat de Hegel, introduce până și în opere provenind din epoci fericite, precum cea a Impresionismului, cruzimea metodei, tot așa cum, pe de altă parte, temele din care au luat naștere marile opere impresioniste sunt rareori cele ale naturii pașnice, ci sunt împănate cu elemente de civilizație, pe care pictura va fi fericită ulterior să le anexeze”[15].

La pânze de păianjen și spirale sau vectori (săgeți)

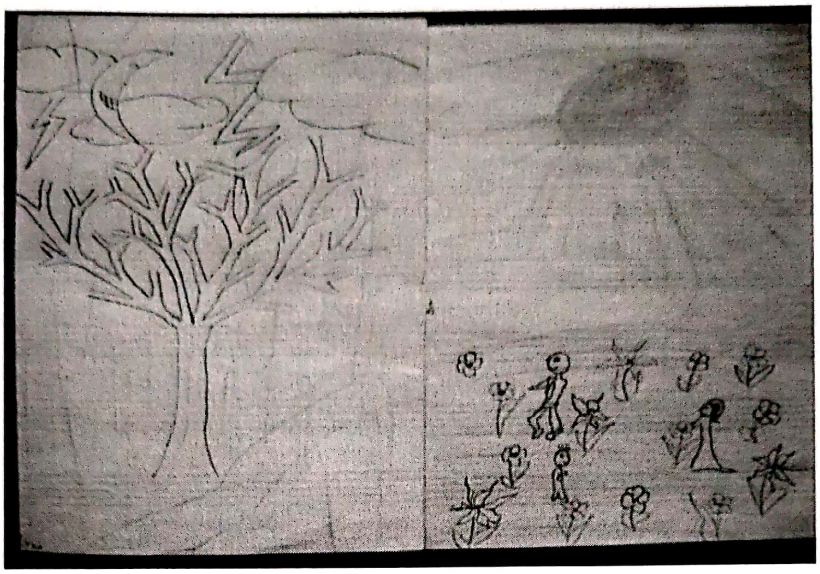


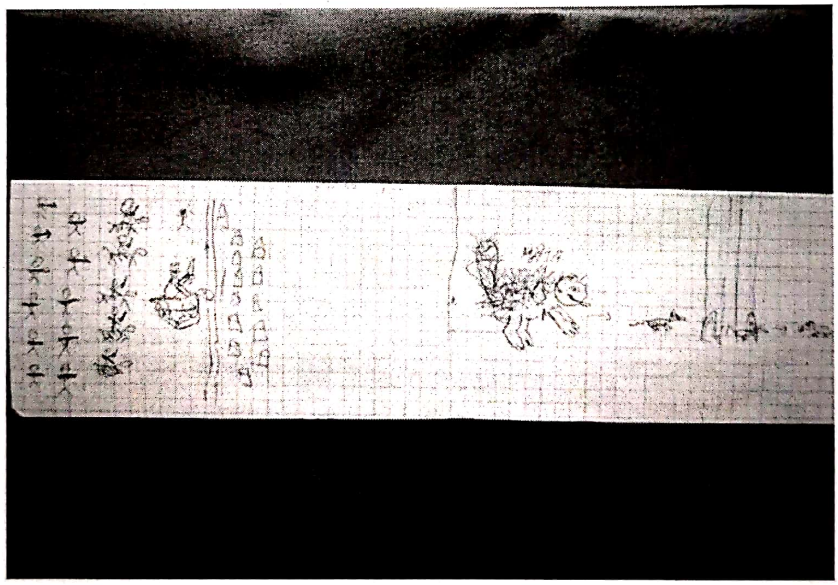


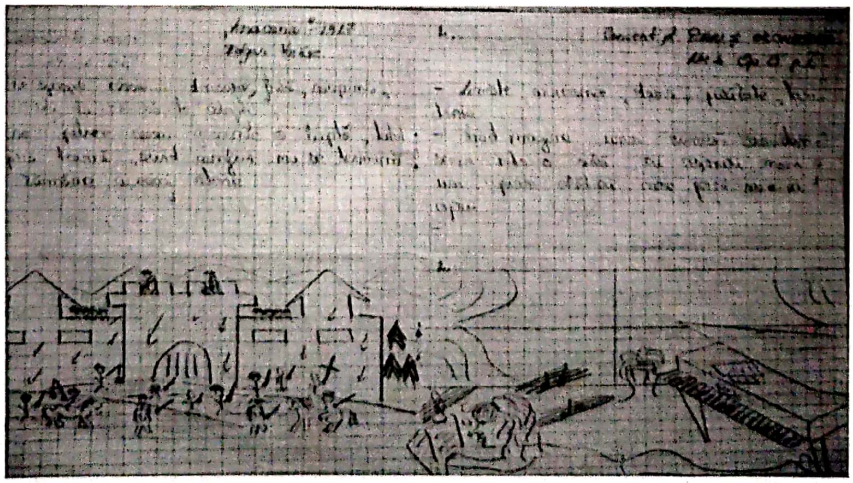
[15] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

STILISTICĂ – MUZICĂ UNIVERSALĂ



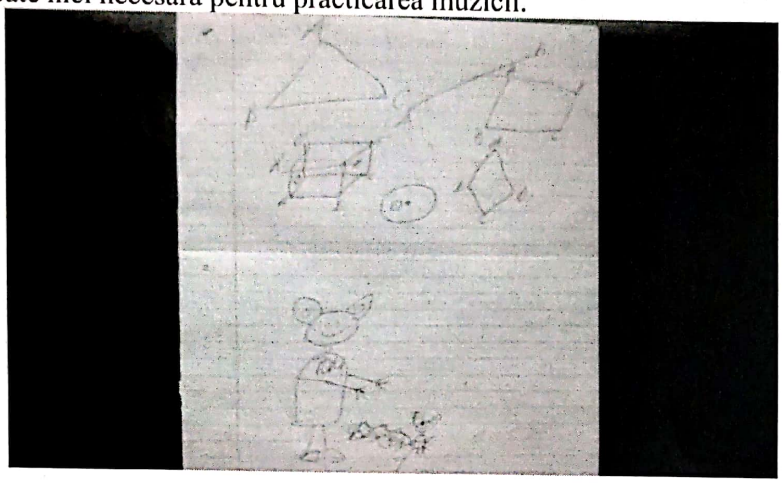


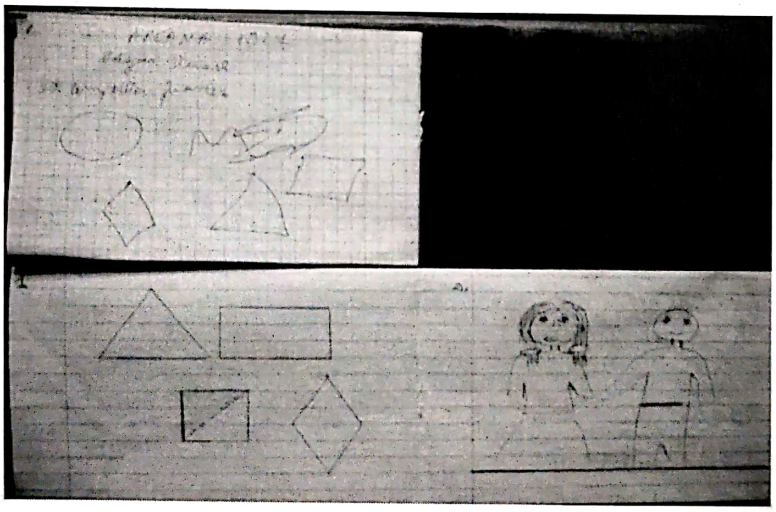


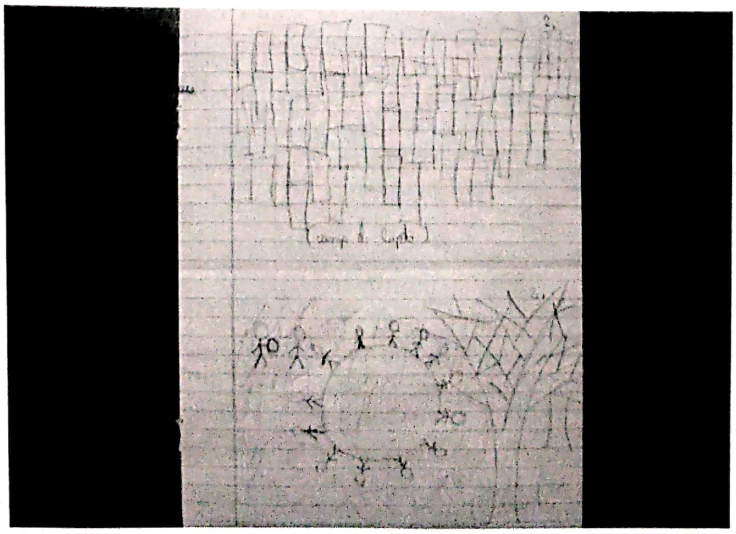
Scanned with OKEN Scanner

La linii drepte şi figuri geometrice dispuse simplu, ordonat sau aleatoriu, până la adevărate labirinturi

Într-o viziune complet diferită, nu există nici un domeniu al cunoaşterii care să fie mai apropiat artei sunetelor, decât matematica. Această corelaţie nu a fost şi nu este întotdeauna conştientă, şi poate nici necesară pentru practicarea muzicii.

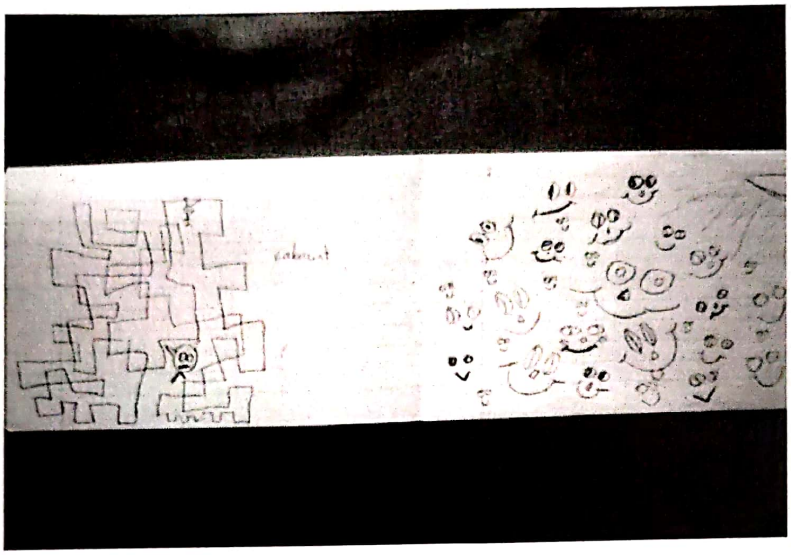


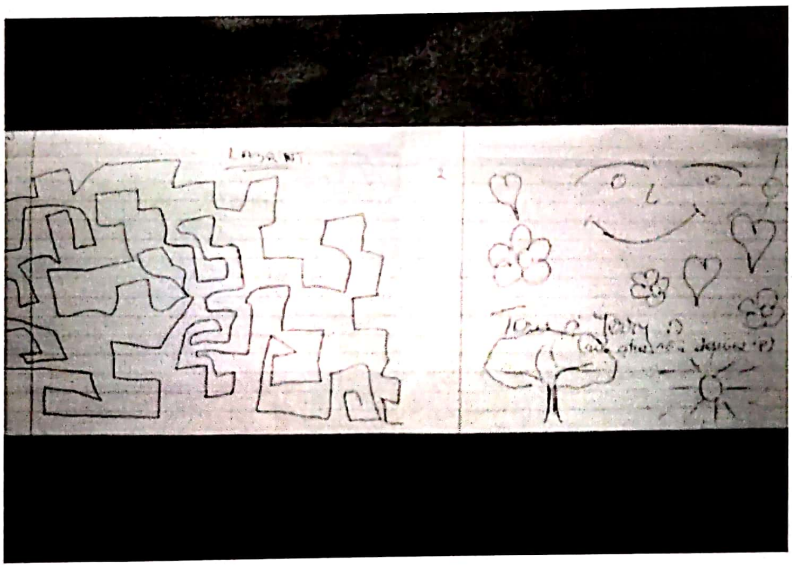


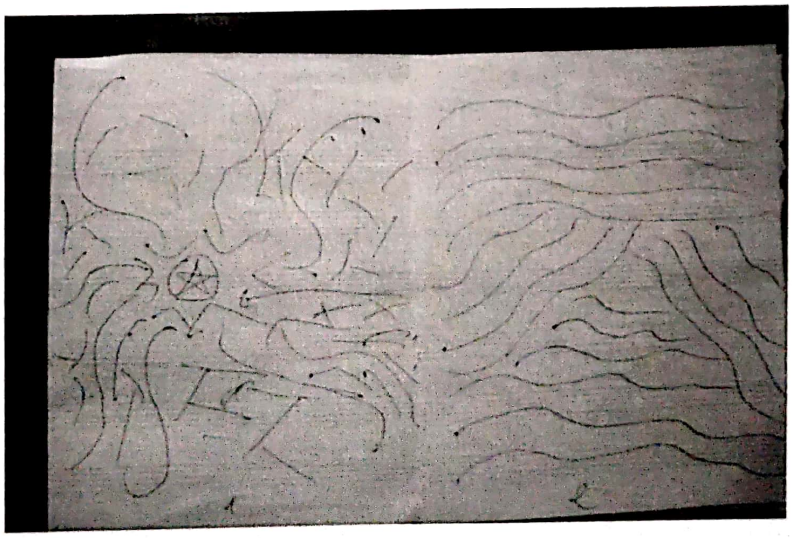


Scanned with OKEN Scanner

STILISTICĂ – MUZICĂ UNIVERSALĂ

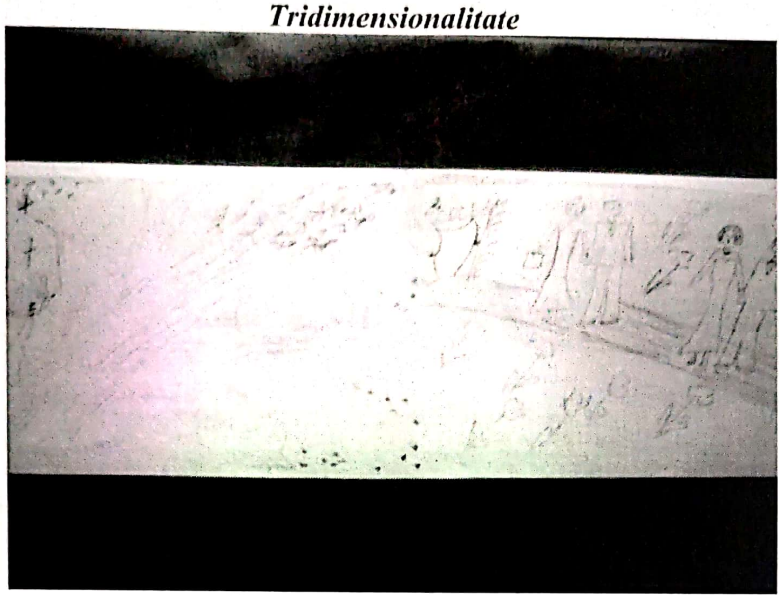


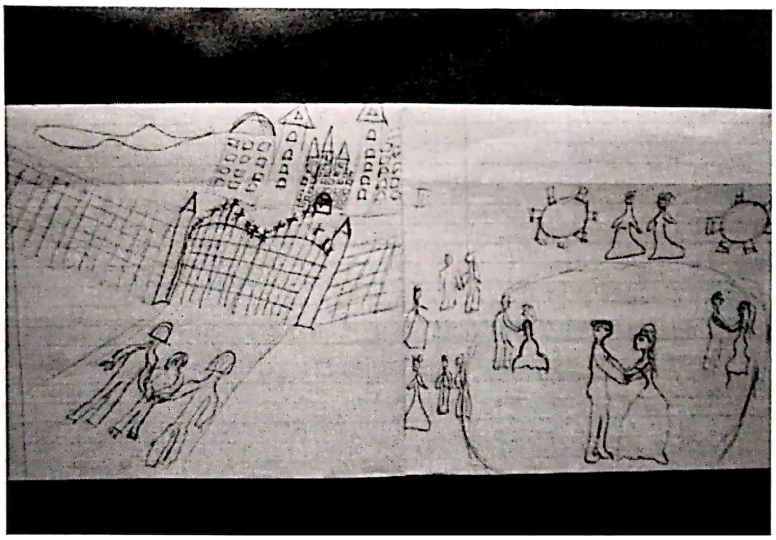


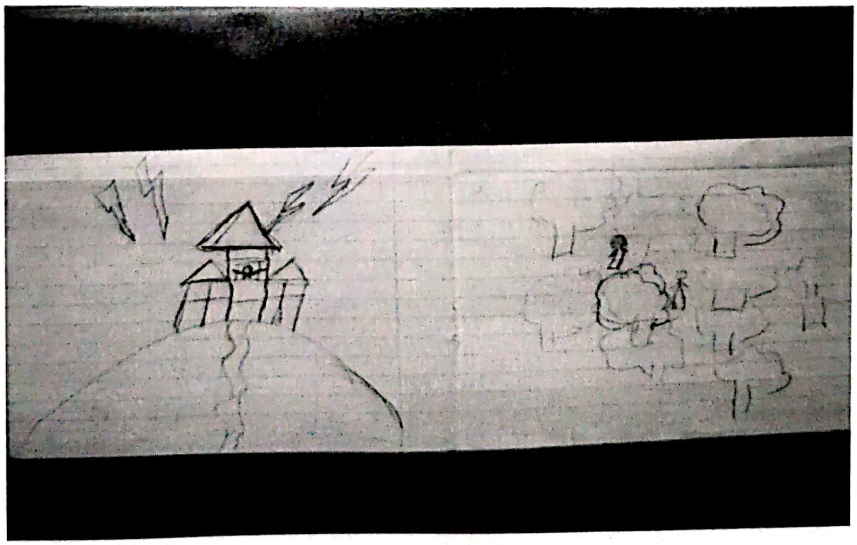


Scanned with OKEN Scanner

Tridimensionalitate



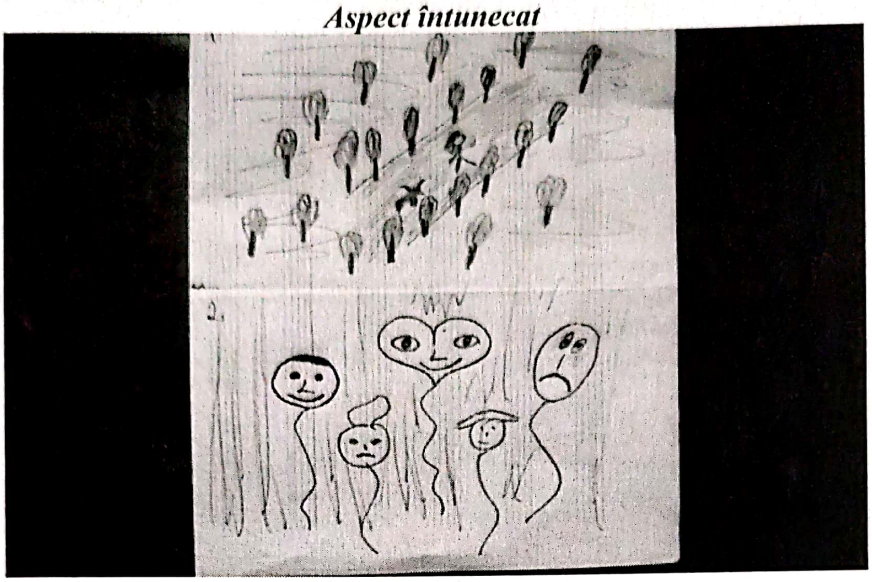


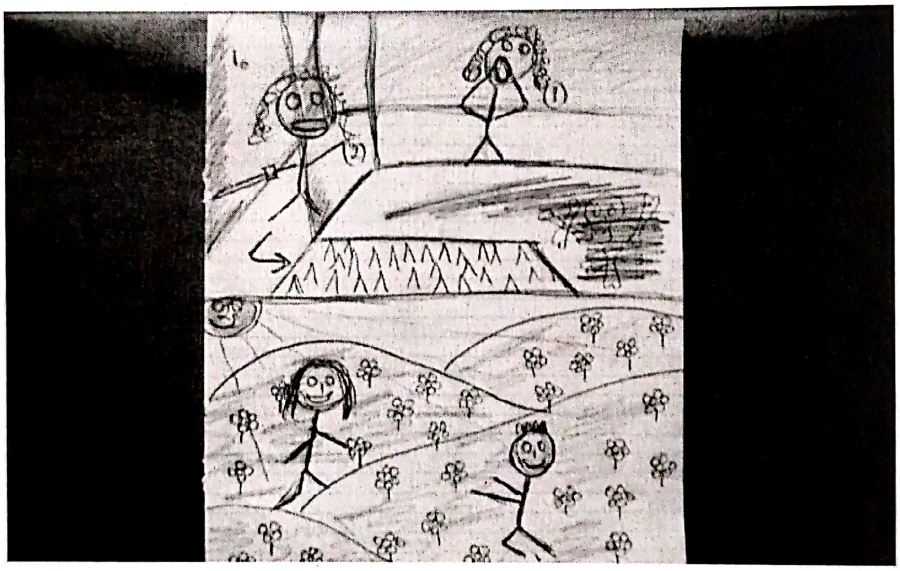


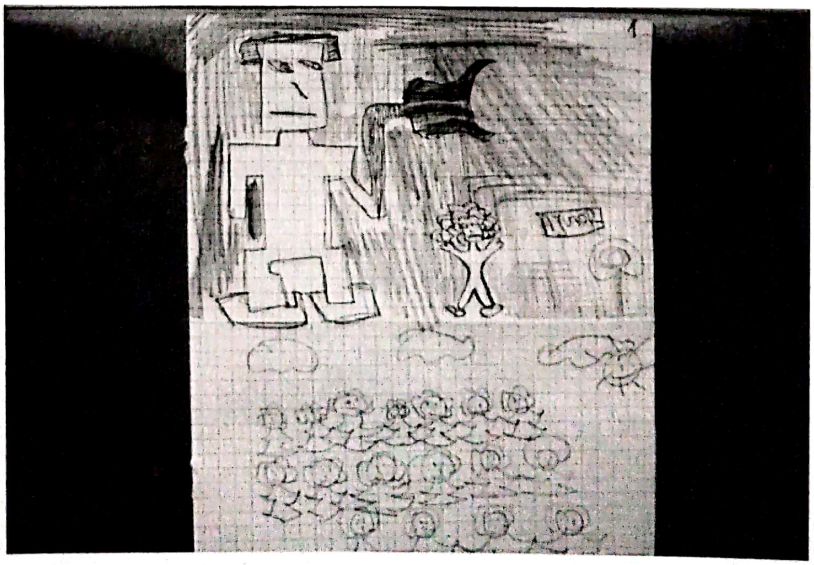
Scanned with OKEN Scanner

STILISTICĂ – MUZICĂ UNIVERSALĂ

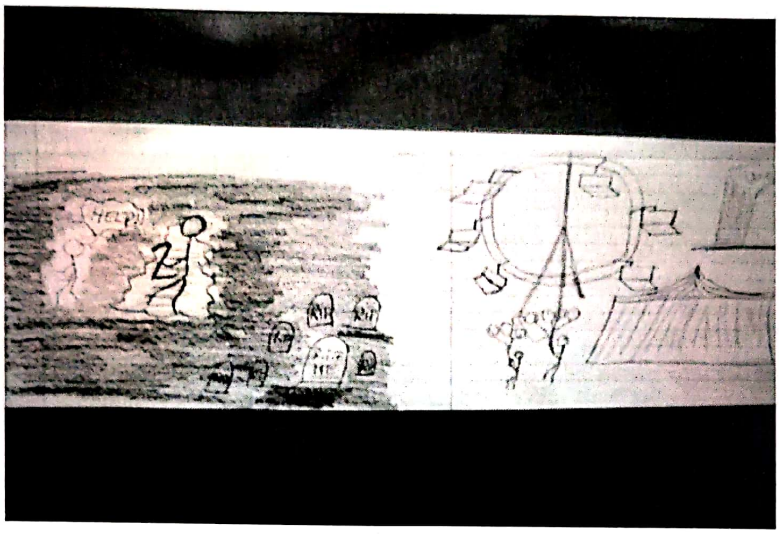
Aspect întunecat



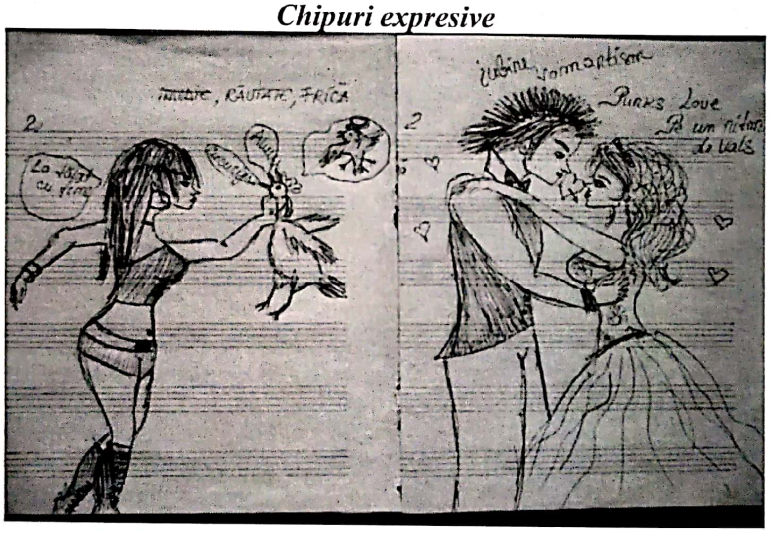


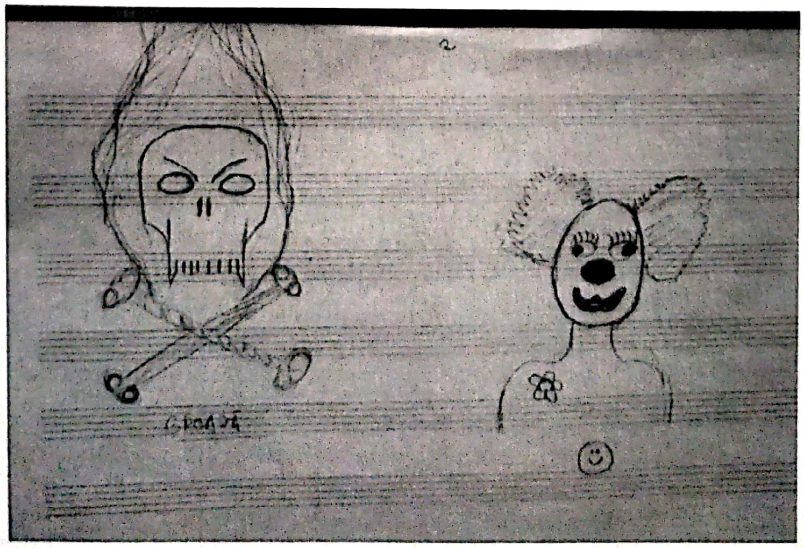


Scanned with OKEN Scanner



Chipuri expresive

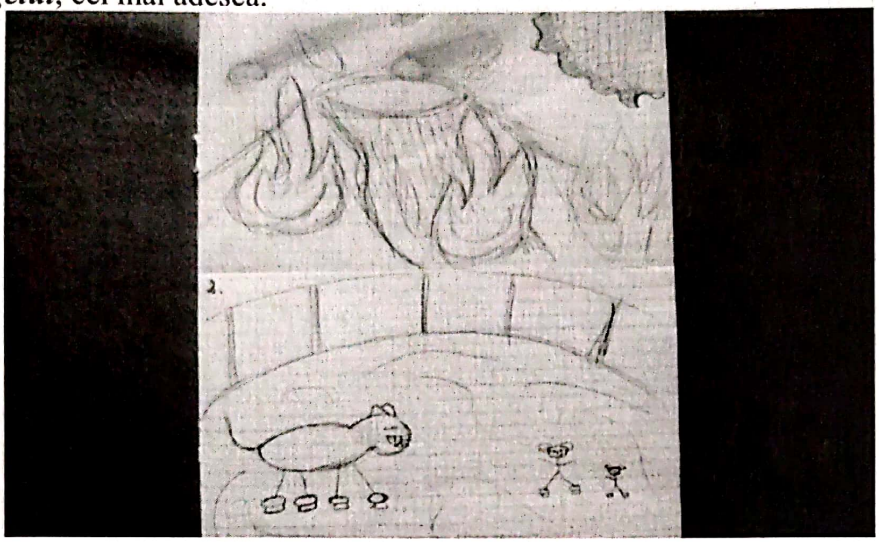


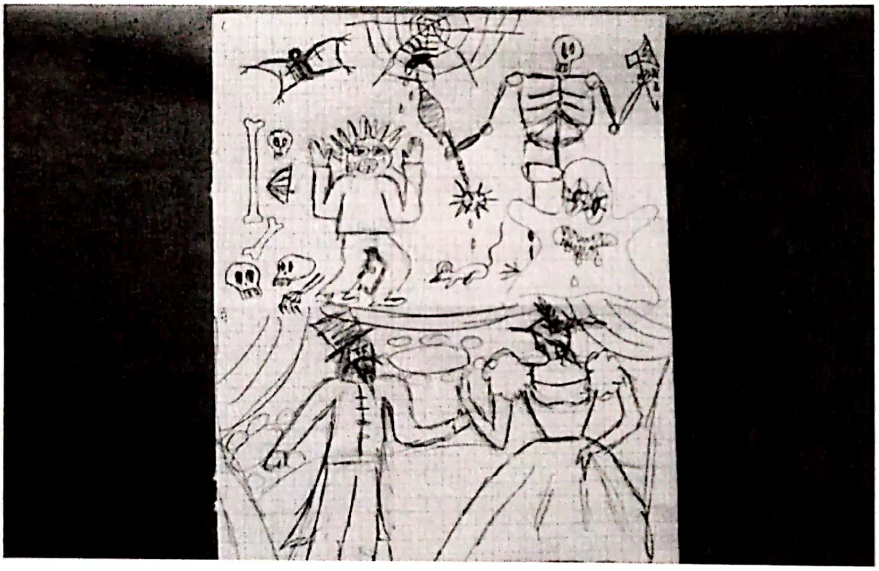


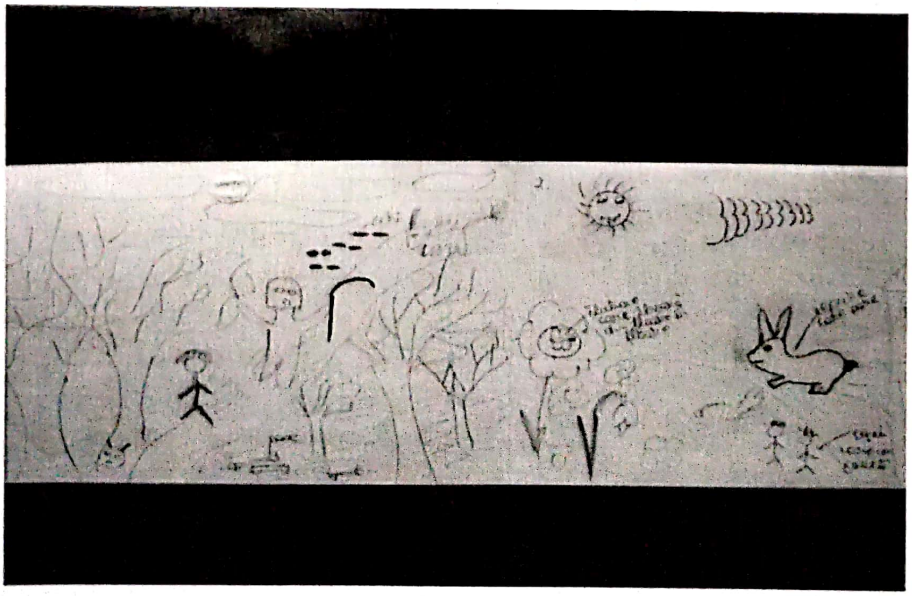
Scanned with OKEN Scanner

STILISTICĂ – MUZICĂ UNIVERSALĂ

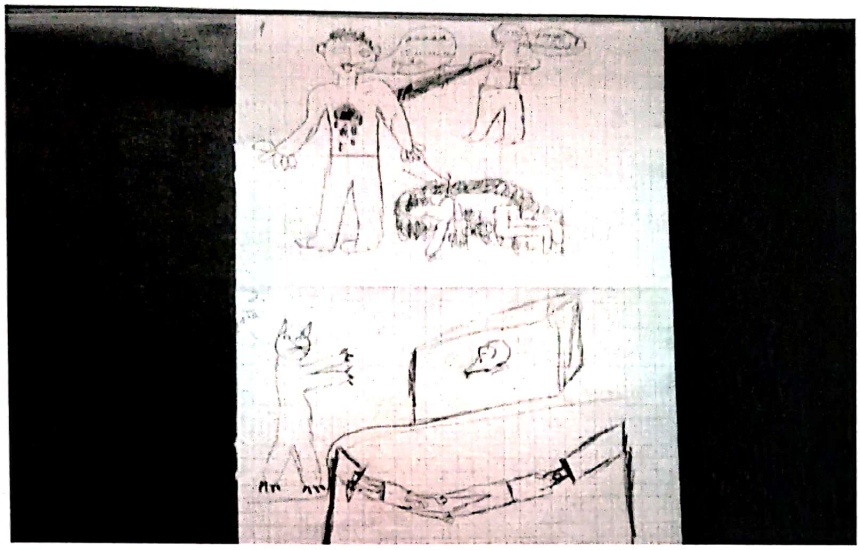
Alții au simțit nevoia de pata de ***culoare roșie*** în desen pentru a reliefa și a da viață ***focului și sângelui***, cel mai adesea.

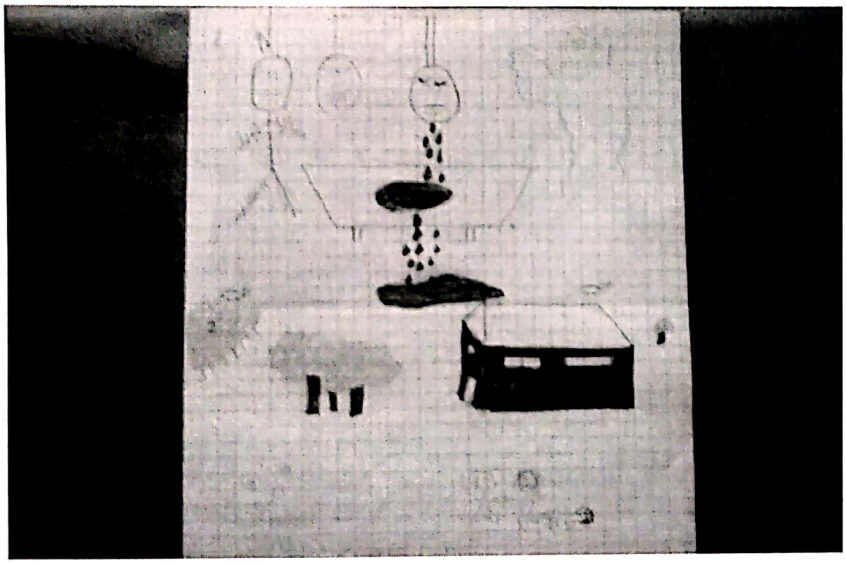






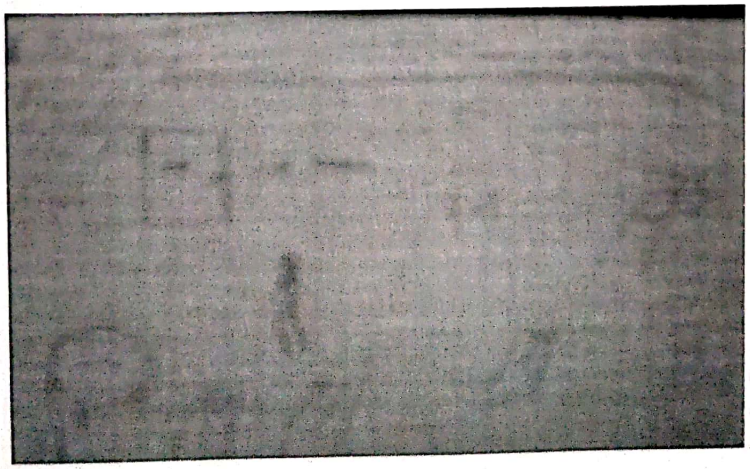
Scanned with OKEN Scanner





Un alt grup de patru lucrări foarte sugestive care reprezintă:

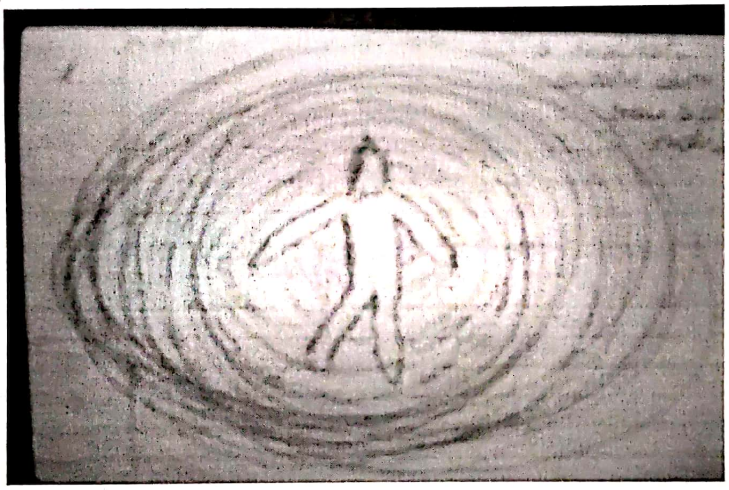
Uşă închisă



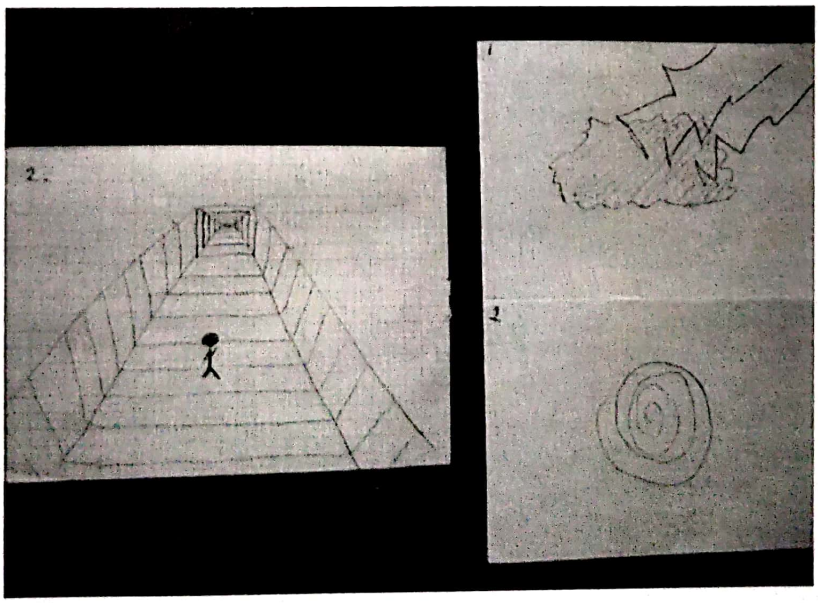
Scanned with OKEN Scanner

Abis şi înger

Întuneric şi lumină



Scară fără sfârşit sau pânza de păianjen în partea stângă ***şi*** esenţa ***liniilor care definesc lucrarea lui*** **Varèse** ***şi pe cea a lui Beethoven, respectiv linii drepte şi frânte, şi cercuri sau spirale***



Scanned with OKEN Scanner

AFECT

Mesajul muzicii lui

Atunci când vorbea despre ***Arcana*** a spus că „muzica sa vine din lucruri pe care le aude, din vise" şi că era fascinat de muzica primitivă. Aceasta este o muzică brutală, care te duce cu gândul la monştrii desenaţi pe templele budiste. „Sumbră şi cu accente deznădăjduite, această imagine a singurătăţii respiră tot timpul la Varèse nostalgia solidarităţii umane care îl ajută pe muzician să-şi depăşească pesimismul şi să evite mizantropia"[16].

Eroul varesian reuşeşte să rămână uman şi să-şi păstreze nobleţea, ba chiar să spere, în mijlocul nedreptăţii triumfătoare şi a demenţei dezlănţuite. Eliminând instrumentele cu corzi, compozitorul mizează pe expresivitatea dialogului dintre percuţie şi suflători, dialog pe care îl realizează la un nivel de neegalat.

Întreaga sa operă determină ascultătorul, interpretul şi criticul la o revizuire a gândirii sceptice ce abordează colaborarea dintre ştiinţe şi muzică. Varèse era de părere că influenţa ştiinţelor poate fi, din punct de vedere artistic, deosebit de fecundă atâta timp cât preocupările tehnice „se altoiesc pe bătrâna plantă" a muzicii, cu tradiţionala ei generozitate emoţională, „fără a putea fi acuzate că vor să ucidă planta", parafrazându-l pe Goethe.

„Jocul este în complicitate secretă cu destinul, reprezentant al poverii mitice, de care arta vrea să se debaraseze... Dacă este imposibil de imaginat arta fără joc şi fără repetiţie, totuşi ea este capabilă să determine ca negativ restul oribil pe care îl poartă în ea.

Celebra scriere *Homo Ludens* de Huizinga a plasat recent categoria jocului în centrul esteticii şi nu numai într-al ei: cultura s-ar fi născut ca joc ... Huizinga spune: «*...în însăşi noţiunea de joc se sesizează cel mai bine unitatea şi inseparabilitatea dintre credinţă şi necredinţă, legătura seriozităţii sfinte cu afectarea şi gluma*»"[17].

RAŢIUNE

Gândindu-ne la esenţa alchimică a lucrării, ştiinţa modernă disecă lucrurile, cu scopul de a-şi asigura posesiunea şi stăpânirea acestora în propriul lor plan. Scopul ei este, înainte de toate, tehnic. **Raţionalismul** a rămas la credinţa că analiza materială şi cantitativă va face posibilă descoperirea adevăratei naturi a lucrurilor.

Tot de raţiune ţine şi jocul, ca *teorie a jocurilor*. Varèse are ***un joc cu sumă nenulă*** pentru că rămâne deschis conflictul, pe când la Ludwig van Beethoven ***jocul are sumă nulă***, pentru că temele – care sunt jucătorii din cadrul jocului – se confruntă şi în cele din urmă conflictul este rezolvat. La Varèse jocul este de sumă nenulă pentru că jucătorii sunt instrumentele şi acestea adoptă strategii din punctul de vedere al relaţiilor dintre ei. Varèse concepe lucrarea pornind de la o ***Idee Fixă*** după cum singur afirma, Idee pe care o dezvoltă şi o modifică pe parcursul celor aproximativ 20 de minute.

Ce înseamnă CÂŞTIG? O VALOARE. Câştigul jocului său este o valoare, este SONORITATEA.

„Psihologismul interpretării estetice se potriveşte prea bine cu viziunea filistină a operei de artă, ca teritoriu al împăcării armonice a contradicţiilor, ca iluzie a unei vieţi mai bune, ignorând Răul din care a fost smulsă... În ciuda interpretării kantiene cât şi a celei freudiene, operele de artă implică în ele însele o anumită relaţie între interes şi refuzul acestuia"[18]. **Iată două afirmaţii care dau un sens întrebării dacă ar trebui să parcurgem drumul dinspre afect spre raţiune sau invers?**

---

[16] George Bălan – *op. cit.*, p. 320.
[17] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 451.
[18] *Ibidem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Raţionalitatea este în operă momentul unificator şi organizator. Ceea ce încearcă Varèse să facă este să taxeze de iraţionalism arta iraţională, cea căreia nu-i pasă de regula jocului impus de raţiunea orientată spre practică şi să manifeste iraţionalul prin artă – iraţionalitatea ordinii şi cea a psihicului – să dea formă şi într-un anume sens, să-l raţionalizeze.

Concluzii la studiul de caz:

Ideea de *tip*, *simbolul*, *codurile* şi *caracterele* modernismului – sunt toate semne absolute, semne ce au uitat de sine şi sunt prezente în desenele copiilor. „Faptul că nici o operă nu este simbol dovedeşte că în nici una absolutul nu se manifestă nemijlocit, altfel arta n-ar fi nici iluzie, nici joc, ci realitate... Nici o analiză a operelor importante n-ar putea dovedi caracterul lor pur intuitiv, toate sunt impregnate de conceptual, literalmente în limbaj, indirect până şi în muzica aflată departe de concepte, şi unde, dincolo de geneza psihologică, inteligenţa se lasă atât de concludent diferenţiată de prostie"[19]. Ceea ce leagă afectul de raţiune este inteligenţa. Kant demonstrează acest lucru în împărţirea psihicului uman în cele trei facultăţi mentale.

„Operele de artă reprezintă pentru psihanaliză reverii"[20].

Din Teoria de distincţie a intelectului uman a lui Sigmund Freud, se desprinde ideea că **nu orice act, creaţie poate fi şi conştientă şi conştientizată, lucru valabil pentru public, compozitor şi analist deopotrivă.**

Varèse este un artist al depăşirii convenţionalismelor în muzică, făcând mai degrabă parte din acei care văd lumea evoluată tehnic, ştiinţific, dar „degradată" la nivelul umanului, şi reuşeşte să redea muzical această lume, într-un suflu cu totul nou.

În cronica din *The Cristian Science Monitor*, muzicologul Vicenzo Carlini declara: „se poate spune că această lucrare marchează o dată importantă în istoria artelor (...) şi probabil este prima partitură originală cu adevărat pentru orchestră mare care a fost scrisă în America la începutul secolului". „Este cu adevărat un nou univers acela pe care îl deschide Edgar Varèse cu ***Arcana*** şi cu a sa «*omnia opera*». El face cu adevărat să se nască «o nouă Stea şi un nou Cer» în imperiul muzical mondial".

Astfel, pornind de la acest suflu, aş putea să-l încadrez pe Varèse, într-un curent pe care l-aş numi **Blast**. *Blast* înseamnă în traducere din limba engleză, din punct de vedere muzical, un sunet puternic făcut de un instrument de alamă. Mai poate avea semnificaţia de suflu al unei explozii, sau o mişcare puternică a aerului, o lovire a vântului, un suflu de aer fierbinte (de exemplu, de la un furnal). Un alt sens al cuvântului este acela de petrecere sălbatică. Muzica lui Varèse aduce o critică severă doar în sensul de artă la superlativ, critică ce nu se poate epuiza în câteva pagini. Astfel este atinsă şi ultima dintre explicaţiile cuvântului *Blast*, şi anume – o critică severă.

Aşa cum „istoria originară a omenirii este plină de crime, şi astăzi ceea ce copiii învaţă la şcoală ca *istorie a lumii* este în esenţă o serie de crime ale popoarelor"[21], cred că istoria muzicii este în esenţă o serie de crime asupra valorilor estetice muzicale. *Noul* de ieri este *vechiul* de azi. Kandinski afirma despre muzica lui Schönberg, că ea „ne introduce într-un nou imperiu, unde trăirile muzicale nu sunt acustice, ci pur sufleteşti. De aici începe *muzica viitorului*"[22].

Dacă „Wagner sau Ludwig van Beethoven când compun, mai mult povestesc, un Bach ne oferă tablouri", putem spune că şi Varèse, ne poartă în spaţii abstracte, lumi închipuite înainte de a exista, înainte de vremea lor, care reflectă *gânduri* ce s-au transformat în cele din urmă, în *caracter*.

---

[19] Theodor W. Adorno – *op. cit.*, p. 139.
[20] *Ibidem*, p. 15.
[21] Sigmund Freud – *Opere – Studii despre societate şi religie*, vol. IV, Bucureşti, Editura Trei, 2000, p. 43.
[22] Wassily Kandinski – *Spiritualul în artă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1994, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

În finalul celebrului *Principiu al Identităţii* Heidegger afirma: *„orice şi oricum încercăm să gândim, gândim în spaţiul de joc al tradiţiei. Ea domină când ne eliberează dintr-un mod de a gândi asupra trecutului înspre un mod de a gândi asupra viitorului, care nu mai este planificare.*

Abia când ne întoarcem gândind asupra deja gânditului, suntem folositori pentru ceea ce este încă de gândit "[23].

Emotion and rationality in musical perception - between perception and musical representation - *Arcana* (1925 - 1927) by Edgar Varèse

"Je m'en fous complètement qu'on n'aime pas ma musique."

Alexander Pope said in his lines:
"*True ease in writing comes from art, not chance;*
As those move easiest who have learned to dance."

Critique is a dance of the mind and if you haven't learned the steps, you trip and laugh, just as when you look at the person next to you, you get confused in your steps. It is in time, looking in the mirror, that a ballerina learns to make art. This is how we see THE ORIGINAL. In Edgar Varèse's work, one can feel him looking in the mirror. He states in the 1960s: "of course I knew Bach's music and Ludwig van Beethoven's, but I only took the essence out of them". ***Arcana*** was written between 1925 and 1927 and he said referring to this work that *his music comes from things he hears, from dreams*. From the architectural point of view it was conceived as a sort of symphonic poem, where three themes exposed create, in 20 minutes, a field of sound anarchy, because Varèse's rigorous drawing guarantees the intense relationship of the score with electronic sonorities.

EMOTION and RATIONALITY in the musical perception are regarded here as work hypotheses, not as defined concepts in themselves. **The case study** started out from a musical education lesson, for the 9th and 10th grades, where the students had the task of drawing and making a script for the two works proposed: the first one was *Arcana* and the second one *Concert for piano No. 2* by Ludwig van Beethoven. The degree of contrast between Edgar Varèse's work and Ludwig van Beethoven's is to be noticed both in the conceiving of the themes and in the harmonic strata. In order to highlight the evolution in Varèse's thinking, the most appropriate reference point seemed to be the *Concert for piano No. 2*. It must also be mentioned that we have not made a comparison or parallel between the two composers or the two works heard, but we used the concert because this music is very well known also by the segment of public that is less educated from the musical point of view, through the soundtracks of the classical cartoons.

This case study seemed interesting and important to us because several children of different grades reacted to the audition the same way, without having received any hints about what the music expressed. From the point of

[23] Pavel Puşcaş – *op. cit.*, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

view of hermeneutics, the child interpreted the two works and gave a solution through drawing. The children transformed the audition into a colored or black and white game to express how they felt, what the music transmitted to them. Thus, for Edgar Varèse they drew from robots and fight strategies to spider webs and spirals or vectors (arrows); from straight lines and geometrical drawings disposed in a simple, orderly way or randomly – to true labyrinths, tridimensionality; dark aspect; expressive faces; red color: fire and blood; endless stairs; closed door, abyss and angel, darkness and light – four very suggestive works. The idea of type, symbol, codes and characters of Modernism – they all are absolute signs, signs that have forgotten about themselves and are present in the children's drawings.

Edgar Varèse is an artist who eludes any conventionalisms in music: he is one of those who consider the world evolved technically and scientifically, but 'degraded' on the human level, and he succeeds in reproducing this world in music, in a new wave. And starting from this wave, we could situate Varèse in a current that we would call BLAST.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RITUEL IN MEMORIAM BRUNO MADERNA DE PIERRE BOULEZ - ÎN NOUL VAL AL CURENTELOR MODERNE -

Csákány Csilla
Anul II, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Ştefan Angi

Prezentul studiu ia în discuţie unele concepte fundamentale aflate în centrul dezbaterilor actuale privind problema noului val al curentelor moderne. Cercetarea este concentrată, în primul rând, asupra studiului scriiturii muzicale seriale şi post-seriale, a cărei vivacitate şi mobilitate e reprezentată de creaţia mondial recunoscută şi apreciată a compozitorului francez, Pierre Boulez.

O atenţie specială a fost acordată formelor concrete de manifestare a ars poeticii neoavangardiste în discursul muzical în creaţia lui Pierre Boulez şi poziţiei pe care le ocupă acestea în vederea stabilirii şi definirii neoavangardei şi postmodernismului muzical.

Prezenta lucrare analizează şi pune în practică un număr considerabil de modalităţi de definire a textului muzical sub aspect structural, retoric, hermeneutic, ce aparţine lui Pierre Boulez având în vedere analizele şi studiile teoretice ale criticilor şi teoreticienilor acestor curente – modern, avangardă, neoavangardă, postmodern.

Lucrarea de faţă îşi propune, în acelaşi timp, o prezentare sumară a lucrării *Rituel in memoriam Bruno Maderna* de teoreticianul şi compozitorul francez Pierre Boulez, celebrând, în acest fel, unul dintre cei mai mari gânditori ai timpurilor noastre.

Aspecte istorico-stilistice ale muzicii anilor '70

Orientările/stilurile „nu pot fi grupate într-un *continuum*, care ne-ar da dreptul să gândim totul într-un concept unitar".
Th. W. Adorno [1]

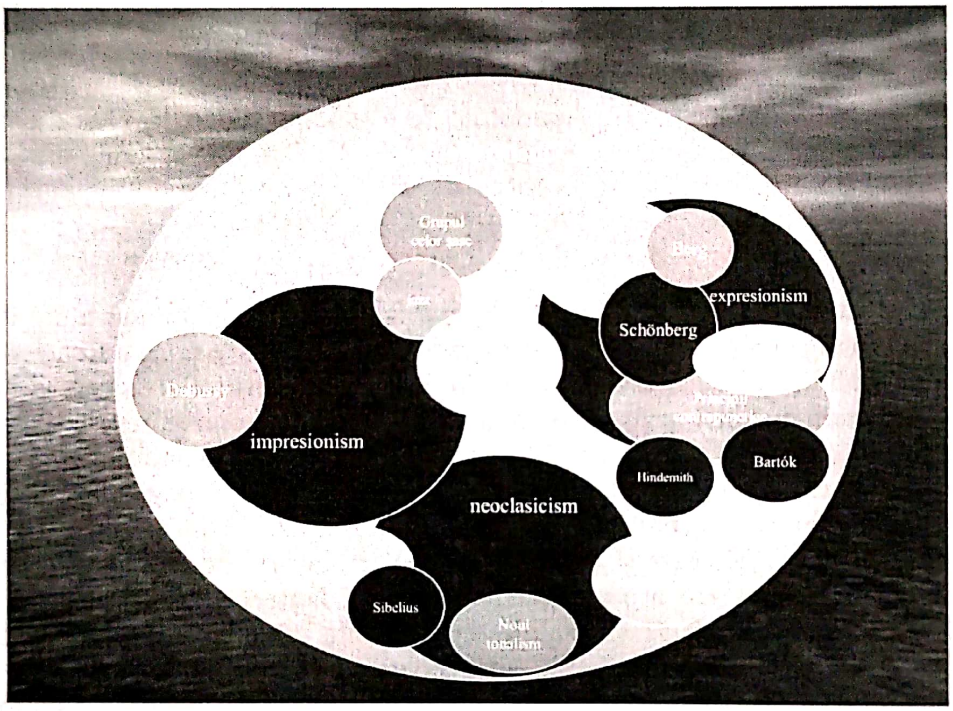
Un sistem al curentelor moderne

Confruntările teoretice şi ideologice pe traiectoria trecutului, prezentului şi viitorului rămân confruntări legitime între ascensiune şi declin, între progres şi impas, între antinomii socio-estetice. Arta secolului 20 trece, aşadar, prin filtrul conceptelor antinomice ale autenticului şi non-autenticului, respectiv al artei şi non-artei, condiţionându-se în ultimă instanţă în antinomiile conformismului şi non-conformismului – concepte elaborate de esteticianul şi teoreticianul muzicii secolului 20: Theodor Wiesegrund Adorno, în cadrul cunoscutei lucrări de la sfârşitul anilor '40, *Philosophie der neuen Musik*.

[1] Th. W. Adorno – *A művészet és művészetek* [*Arta şi artele*], Budapesta, Editura Helikon, 1998, p. 18.

Muzica secolului 20 poate fi împărţită în trei moduri de zugrăvire: modernism, avangardă şi neoavangardă/postmodernism. Modelul analitic prezentat în această lucrare doreşte să surprindă diferitele manifestări, orientări teoretice ale acestor perioade stilistice. În arta muzicală, ca şi în cazul celorlalte arte dinamice, există un dinamism propriu, care adesea „strică" desenul global dorit al unei panorame istorice. Ca să nu mai vorbim despre „decalajele" stilistice ale unor creatori semnificativi. Aşadar, cu ajutorul acestui model analitic încercăm să conturăm procesul de evoluţie stilistică a muzicii secolului 20, fără să forţăm „o ordine" în acest secol, unde, de altfel, *per definitionem* nu găsim „ordine". Astfel, vom încerca să delimităm diferitele manifestări ale acestei înnoiri sonore continue.

a. Modernism

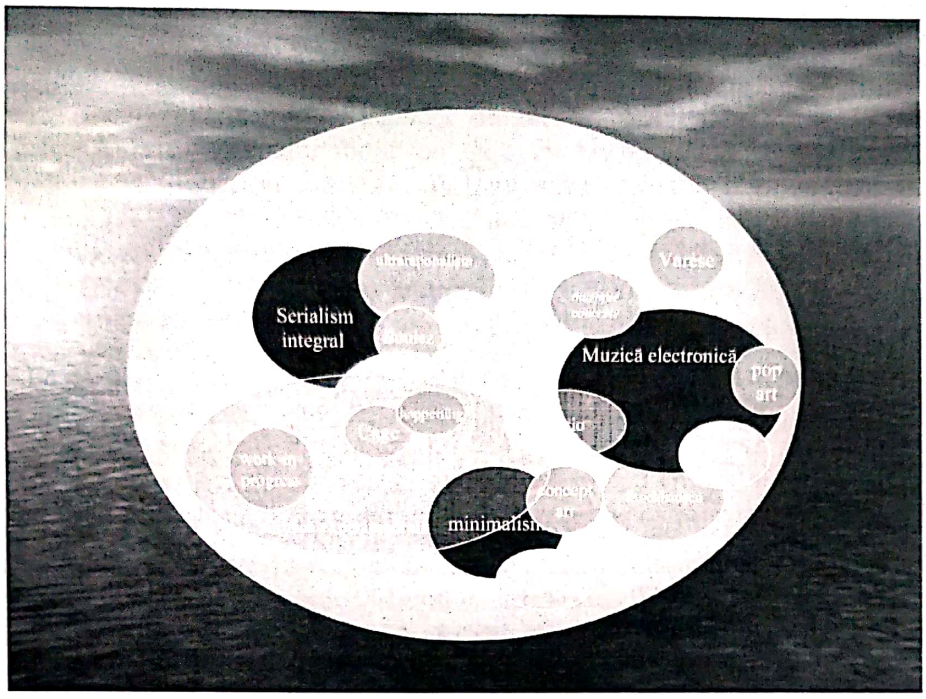


Experimentele ştiinţifice cu aplicaţiile tehnologice şi ideea de progres în societate au dus la o modernizare care viza schimbarea societăţii umane. Pierderea acelei „aure" de mister, metafizice ori transcendente, pe care cultura o emanase până atunci, conduce la acel proces de „desvrăjire" a lumii care devine caracteristica secolului. Interesul pentru culturile vechi, pentru „sălbatic" şi pentru „celălalt", pentru imaginarul alterităţii, accentuează cercetările unor categorii diferite de participanţi şi beneficiari ai procesului de cultură.

b. Promisiunile nerealizate ale orientărilor de avangardă

Diferitele mişcări de avangardă muzicală au zguduit spiritele epocii prin energia şi frenezia mesajului lor contestatar, prin radicalitatea schimbărilor pe care le promovau în planul limbajului ca şi în cel al viziunii şi al normelor de comunicare artistică, exprimându-se prin diferitele atitudini: exacerbare/negare a subiectivităţii, idealul invenţiei în absolut, non-intenţionalitate expresivă. „Apetitul" experimental fără precedent al creatorilor se ipostaziază distinct, fiecare dintre aceste gesturi fiind unul cu mare potenţial inovator, deschizător de căi în muzica secolului trecut.

Scanned with OKEN Scanner



Imediat după război, două fenomene se produc concomitent, care vor avea, amândouă, consecinţe decisive pentru multă vreme: izbucnirea muzicii seriale, şi începuturile mai modeste ale unei cercetări metodice în direcţia a ceea ce se va numi muzica concretă şi muzica electronică. Cele două fenomene sunt aproape simultane: deschiderea cursurilor de vară de la Darmstadt şi prima carte al lui René Leibowitz îl inaugurează pe primul, în 1946; primele studii ale lui Pierre Schaeffer semnalează naşterea celui de-al doilea, în 1948. Serialismul se prezenta „ca o comoară (...) pentru noua Europă ce ieşea din haos şi din coşmar, ca revelaţia unei ordini raţionale şi a unei rigori fecunde. Ceva ca un nou clasicism care rupea cu banalităţile şi reţelele trecutului deschizând noi perspective pentru arhitecturile formale ale compoziţiei”[2].

c. Arta în epoca postmodernă

„Invazia codurilor înseamnă că nu suntem zei”

Umberto Eco

Postmodernismul se pare, porneşte în cadrul convenţional al noutăţii şi al progresului, dar de fapt nu înfiinţează ceva original de nou. „Naşterea” postmodernismului este legată de teoreticieni de anul omorârii lui John F. Kennedy, 1963, deoarece acest eveniment ne-a semnalat că pe marginea societăţii bine organizate există puteri nedefinite (interpretare istoric-sociologică). Postmodernismul a fost identificat drept o disciplină teoretică la începutul anilor ’80, dar ca o mişcare culturală a apărut cu ani buni înainte. Momentul de cotitură dintre avangardă şi postmodernism este dificil de stabilit, dacă nu chiar imposibil. Unii teoreticieni resping de la bun început faptul că o asemenea distincţie ar exista afirmând că postmodernismul, pentru toate afirmaţiile sale de fragmentare şi de pluralitate, ar fi doar o parte componentă a unui cadru mai larg, integrator. Filosoful german Jürgen Habermas e un puternic apărător al acestei teze. Sub această influenţă ne punem iarăşi întrebarea: este secolul 20 o perioadă compactă, sau trebuie divizat în epoci distincte?

[2] Jean et Brigitte Massin – *Histoire de la Musique occidental*, Editura Fayard, 1985, pp. 1185-1186, tradus de prof. univ. dr. Bujor Dânşorean.

Scanned with OKEN Scanner

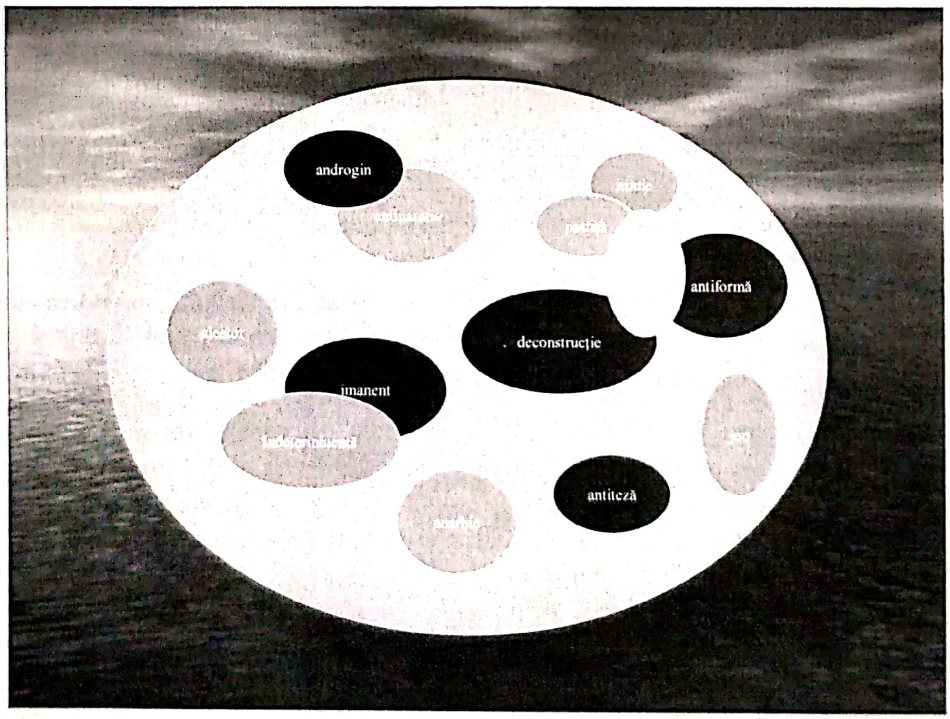
Hans Bertens[3] consideră necesară divizarea secolului 20, vede acestă împărţire sub forma a trei etape în dezvoltarea postmodernismului. Schiţăm în următoarele periodizarea făcută de el:

1. Postmodernismul *avangardist* este asociat cu avangarda radical-subversivă în formă şi anarhistă în spirit, prefigurând anumite elemente ale postmodernismului matur. Această latură a fost reprezentată de mişcările artistice influenţate de *dadaism*, *arta pop*, *happening*, *grupul Fluxus*, *performanţă*, mişcări ce pun în cauză certitudinile istorice, dogmele formale, compartimentarea genurilor şi practicilor artistice. Formele incipiente ale postmodernismului au fost reprezentate de opoziţia unei minorităţi (de exemplu, *arta pop*) împotriva reducţionismului artei de avangardă şi a estetismului unor instituţii şi centre hegemonice de decizie.

2. A doua etapă este reprezentată de postmodernismul *poststructuralist*, în care se definesc conceptele limbajului şi mijloacele de analiză ale artei pe baze poststructuraliste. Amintim aportul criticului de artă american Rosalind Krauss cu al său clasicism demitologizant şi reevaluarea conceptelor estetice moderne. În această perioadă, puterea postmodernismului a crescut şi s-a răspândit, mişcarea devenind conservatoare, raţională şi academică (anii '70).

3. A treia etapă o denumeşte postmodernismul *estetic* sau *neo–conservator* care a fost acceptat în societate, devenind o parte a *establishment*ului cultural în anii '80, pentru ca în anii '90, postmodernismul să ilustreze o relansare a tradiţiilor clasice necanonice (a fost teoretizat de Charles Jencks), adăugându-i-se termenul de *neoclasicism* sau *clasicismul stilului liber*[4].

În modelul nostru analitic utilizăm termeni expuşi de Ihab-Hassan în sensibilizarea postmodernismului.



[3] Hans Bertens – *The idea of the postmodern*, Londra, Editura Routledge, 1995, p. 89.
[4] Charles Jencks – *What is post-modernism?*, Londra, Editura Academy Editions, 1986, pp. 123-130.

Scanned with OKEN Scanner

d. Neoavangarda

„Singură avangarda fiecărei epoci are
şanse de a rezista distrugerii timpului"
Theodor W. Adorno[5]

„Neoavangarda din Vest a fost clădita pe ruinele primei avangarde distruse de sistemele totalitare ale național-socialismului, fascismului si comunismului"[6], spune Peter Weibel. Continuă descrierea acestei orientări cu o argumentare ce ține de domeniul politicii: „diferența dintre avangarda timpurie a secolului al 20-lea din Est şi neoavangarda de după 1945 din Vest (din Europa Occidentala şi până în SUA) poate fi definită ca un abis politic"[7]. Întrucât unii membri ai neoavangardei au fost şi membrii ai acestor sisteme, au reuşit să transforme în obiective estetice negarea vinovăției, depolitizarea şi dezistoricizarea experienței. În plus, întregul climat al Războiului Rece (1947-1991) s-a străduit să reprime sursele sociale şi politice ale artei avangardiste, receptate precum un „spion" al domeniului artistic. Consecința a fost că s-au reluat, mai ales în artele vizuale, aspectele formale ale avangardei timpurii, ca de pildă monocromia, abstracțiunea sau cultura materială.

Modul modernist de a proceda al neoavangardei a răpit avangardei timpurii rădăcinile ei sociale. Pe scenă, la cinema, în cărți şi în galerii se celebra *absența* – un simptom al pierderii contactului cu realitatea social-politică. Acest lucru s-a derulat cu uşurință, mai ales în Vest, unde exista hegemonia culturii de consum, a industriei culturale şi a mass-mediei şi unde, în fond, ştergerea experienței istorice a fost o premisă a degustării nestingherite a produselor industriei de consum. În Est, situația era cu totul alta: şi aici avangarda a fost destrămată de un sistem totalitar, care însă în 1945 n-a fost întrerupt, ci a continuat. Nu există astfel nici o posibilitate de a duce mai departe avangarda timpurie, căci aceleaşi instanțe care suprimaseră avangarda nu au permis continuarea ideilor avangardiste ori reaşezarea lor pe noi principii. În mod oficial se putea produce doar o artă conformă cu sistemul politic – realismul socialist. Dar şi în cazul artei vestice putem vorbi într-o aceeaşi logică a denunțării, despre conformismul abstracționismului capitalist vidat de experiență, astfel, şi aici arta mergea mână-n mână cu sistemul politic.

Logica Războiului Rece a ridicat deci un zid cultural între Est şi Vest, zid la care se raportau toate instituțiile culturale, comunitățile şi curentele. O categorie, recunoscută în Est, respingea arta conformistă şi oportunistă a Vestului, de pildă orientarea denumită *pop-art*, total subordonată capitalismului şi industriei de consum. Discursurile şi programele artei erau de regulă, pe ambele părți ale baricadei, „discursuri în serviciul propagandei Războiului Rece", consideră Peter Weibel[8]. Tinerii artişti ai neoavangardei contemporane din Est puteau privi ambele părți ale zidului. Ei vedeau socialismul existent în mod real, dar cunoşteau şi marea istorie a tinerei avangarde est-europene. Nu voiau să renege şi nici să ignore vreuna din fațete, ci voiau să o înțeleagă, chiar dacă uneori sub o lupă critică. Se aflau într-o reală dilemă: dacă reveneau la limbajul avangardei a începuturilor, însemna să nu mai producă nici un reflex al realității politico-sociale actuale. Dacă ar fi apelat la soluții ale avangardei vestice, s-ar fi raliat unei experiențe şi unei estetici care nici ea nu mai oglindea în nici un fel viața lor reală – soluție evazionisto-himerică. „Singura lor cale era să refacă legătura cu succesele formale ale fostei avangarde şi totodată să o cupleze pe aceasta cu toate experiențele istorice şi cu limbajul formal

---

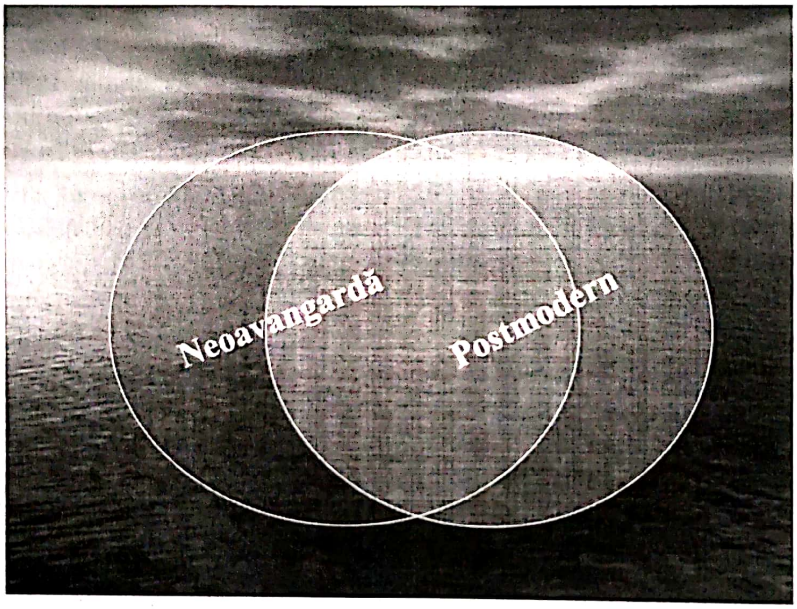
[5] Theodor W. Adorno – *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt, Editura Europäisches Verlagsanstalt, 1958 (prima ediție: 1949), p. 64.
[6] Peter Weibel – *Arta şi Războiul Rece*, Revista IDEA artă+societate, nr. 24 – 2006.
[7] *Idem.*
[8] Peter Weibel – *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

al realismului socialist, precum şi cu alte surse culturale tradiţionale în ţara lor"[9]. Astfel, putem considera, că au realizat o osmoză a unor elemente disparate care exprimă un adevăr istoric.

Neoavangarda îşi adaptează metodele artistice, instrumentele şi vocabularul la schimbările evolutive ale societăţii. Ea realizează în fapt trecerea de la revoluţia industrial-maşinistă la revoluţia postindustrială, bazată pe mijloace de comunicare şi informare. Neoavangardiştii nu tratează postmodernul ca răspuns la revoluţia postindustrială.

Dimpotrivă, prin accentul pus pe istorie, şi nu pe vidul experimental, pe utopie, şi nu pe uitare, pe capacitatea de acţiune, şi nu pe consum, pe realism, şi nu pe evazionism, ei reuşesc să depăşească criza reprezentării printr-o artă profund secularizată. Aşadar, prin argumentele prezentate mai sus, putem considera că cea de-a doua jumătate de secol 20 nu poate fi altfel percepută decât ca o entitate duală, conflictuală a celor două atitudini de bază pe care le numim: neoavangardă şi postmodernism, atitudini, care se întăresc şi se condiţionează reciproc.



Creaţia lui Boulez între avangardă şi postmodern

Pierre Boulez este un muzician care se bucură astăzi de un prestigiu universal – unul dintre puţinii care se afirmă cu egală competenţă şi seriozitate în domeniul componistic, interpretativ şi teoretic. În momentul de faţă are o activitate extinsă de dirijor, dar nu şi-a părăsit preocupările creatoare şi continuă să se afle în miezul problemelor legate de destinul muzicii contemporane[10].

Dintre orientările de dezvoltare a limbajului muzical din prima jumătate a secolului 20, Boulez s-a simţit atras de Şcoala Vieneză, în special de Webern şi sistemul lui de organizare serială a înălţimilor, de Messiaen, care a realizat primul o organizare lucidă şi complexă a ritmului şi de arta lui Varèse, care a atras atenţia asupra blocurilor sonore, şi care a emancipat sectorul percuţiei, făcând loc din plin pătrunderii zgomotului în muzică. Boulez a realizat printre primii[11] sinteza dintre aceste orientări, în preajma anului 1950, iar metoda de organizare a fost

[9] Peter Weibel – *op. cit.*

[10] Boulez este „una din conştiinţele muzicale cele mai lucide ale vremii, [este] spiritul căruia i se desena cu excepţională claritate drumul de viitor al acestei arte.", spune George Bălan, în volumul *Noi şi clasicii*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 329.

[11] „Boulez crede că înnoirea limbajului muzical trebuie să se producă într-un mod cât mai radical luând ca punct de pornire reforma weberniană. Tonalitatea este definitiv compromisă, iar progresul muzicii este posibil numai pe baza organizării serial-dodecafonice a acesteia." George Bălan, *op. cit.*, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

numită metoda serialismului integral[12]. Aşadar, Boulez repune în discuţie aceste cuceriri de limbaj şi propune integrarea lor organică într-un univers sonor reînnoit în toate componentele sale, pe baza **metodei multiseriale**[13].

Prin manevrarea seriilor, Boulez obţine microstructuri, care, la rândul lor, pot fi serializate şi dispuse ca atare în macrostructurile formei. Explicarea principiilor gândirii seriale generalizate este expusă în cartea lui, *Penser la musique aujourd'hui*, Geneva, Gonthier, 1964, după ce fusese publicată în *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band V, Schott, Mainz, 1963, ca urmare a cursurilor ţinute de autor în cadrul *Seminariilor internaţionale pentru muzică nouă*, de la Darmstadt.

Penser la musique aujourd'hui cuprinde studiul morfologiei şi, parţial, al sintaxei noului vocabular, structurat multiserial, dar eludează problema formei, a înlănţuirii structurilor şi chiar a realizării definitive a unei structuri. Această prezentare a unui nou mod de a gândi conţine momente de nedumerire privitoare la felul în care înţelege autorul să manevreze organismele muzicale create. Desigur, speculaţiile teoretice, tinzând să cuprindă toată reţeaua de posibilităţi de organizare, toate câmpurile universului sonor în care s-ar putea plasa o lucrare plecând de la bazele serialismului integral, nu au fost în întregime experimentate. Viziunile teoretice ale lui Boulez, prezentate cu o maximă rigurozitate intelectuală, încearcă instaurarea unui sistem estetic universal care să explice toate fenomenele sonore existente sau posibile.

Prezentarea generală a activităţii şi definirea perioadelor stilistice în creaţia lui Pierre Boulez

Pierre Boulez (n. 1925) este un compozitor francez născut pentru compoziţie la ceasul descoperirii celei de-a doua „şcoli de la Viena". El a dezvoltat logica serială până la ultimele sale limite. La terminarea studiilor secundare el a ezitat între matematică şi muzică; a ales muzica (împotriva pregătirii pentru şcoala politehnică), însă şi-a păstrat dragostea pentru matematică.

Elev al lui Messiaen şi al lui Leibowitz, a scris primele sale lucrări în anul 1946: *Sonatina pentru flaut şi pian*, *Prima Sonată pentru pian*, *Visage nuptial*; în 1947: *Soleil des eaux*; în aceste două din urmă lucrări, în care se face pe larg apel la voce, Boulez utilizează poeme de René Char, la care el apreciază forţa imaginilor. În această epocă, la cei douăzeci de ani ai lui, Boulez este angajat de către Jean-Louis Barrault pentru a îndeplini funcţia de director al muzicii de scenă la Teatrul Odeon. „Zbârlit şi fermecător ca un pisoi tânăr (...), el trăia *à l'écorché* [pentru a jupui], toate ghearele afară, el era plin de agitaţie, posedat"[14], îşi aminteşte Barrault. El a avut la teatru posibilitatea de a se forma în meseria de dirijor. În 1953, Boulez fondează concertele de la *Petit-Marigny*, care devin, în 1954, *Le Domaine Musical*, în acelaşi timp în care el se mută la *Grand Théâtre Marigny*; această acţiune devenită posibilă graţie bunătăţii lui Jean-Louis Barrault, subliniază una dintre trăsăturile de temperament caracteristice lui Pierre Boulez: nevoia sa de a acţiona, voinţa sa de eficacitate.

Bineînţeles, vocaţia de la *Domaine Musical* este clară: să facă a se cunoaşte muzica contemporană – şi în mod cu totul special, muzica Şcolii de la Viena – de către publicul parizian. Boulez a rămas director până în 1967. Gilbert Amy îi va succeda atunci, până la dizolvarea *Domain*-ului, în 1973. În afară de lucrările Şcolii de la Viena, în cei 20 de ani *Domain*-ul va face să se cânte 250 de lucrări noi a vreo 75 de tineri compozitori din diferite ţări. Acestă practică de

[12] „Serialismul integral este (...) un proces de sinteză, şi anume, sinteza nu a unor stiluri individuale, ci a fenomenelor muzicale noi ivite în diferitele orientări artistice în prima jumătate a secolului", scrie Ştefan Niculescu, în studiul *Aspecte ale gândirii teoretice şi stilistice la Xenakis şi Boulez*, din volumul *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 225.

[13] Prin metoda multiserială se poate exercita un control riguros asupra oricăror fenomene intonaţionale, ritmice, armonice, timbrale etc. prin crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbru (mai târziu s-a observat o a cincea însuşire a sunetului: spaţiul), precum şi a derivatelor lor sau acţiunii lor conjugate: densitate, complexe acordice. *Cf.* Pierre Boulez.

[14] Citat preluat din Jean et Brigitte Massin – *Histoire de la Musique occidental*, ed. cit., p. 1189.

Scanned with OKEN Scanner

la *Domaine Musical* i-a deschis lui Boulez calea spre direcția orchestrei; în timp de aproximativ 10 ani, el a făcut o carieră strălucită internațională (mai ales în fruntea Filarmonicii din New York și BBC), consacrându-se acestei noi meserii aproape exclusiv, până în 1977, după ce în 1966 a părăsit Franța indignat de refuzul lui André Malraux față de propunerile unui plan de restructurare a vieții muzicale franceze, pe care l-a elaborat el împreună cu Jean Vilar și cu Maurice Béjart.

Stimulat de lucrarea lui Messiaen, *Mod de valori și intensități*, a extins principiul serial la toți parametri sunetului – înălțime, durată, intensitate și timbru – și a făcut seria drept motor generator al structurilor formale. În paralel, el urmează calea deschisă de către Debussy înspre căutarea noilor sonorități: formația instrumentală a *Ciocanul*-ui *fără stăpân* (1954) ține cont de o voință de a rupe cu organizările sonore tradiționale din occident. „Xilofonul transpune *balafon*ul african, vibrafonul se referă la *gamelan*ul balinez, chitara amintește de *koto*ul japonez (...) totuși nici stilistica, nici însăși întrebuințarea instrumentelor nu au vreo legătură cu ceea ce ar fi tradițiile acestor civilizații muzicale diferite"[15], considera compozitorul. *Ciocanul fără stăpân* urmărește să continue, în ceea ce privește raportul vocii cu ansamblul instrumental, căutările lui Schönberg din *Pierrot lunaire*.

Puțin mai târziu, cu *Pli selon pli* (1957-1960), unde Boulez utilizează texte de Mallarmé, altă sursă literară importantă în creația sa, el a stabilit între soprană și orchestră chiar acel tip de cântare, într-o relație nouă dintre textul poetic și muzică, mergând către „*l'irrigation à l'amalgame*". *Sonata a doua pentru pian* (1948), *Livre pour quatuor* (1949) și prima carte *Structure* pentru două piane (1952), care inițial a împrumutat titlul unui tablou de Paul Klee, *A la limite du pays fertile*, toate trei sunt lucrări capitale ale epocii seriale. Boulez deschide un nou domeniu de investigație și pune problema relațiilor dintre compozitor și interpretul său; el a introdus în forma *Sonatei a treia pentru pian* (1957) noțiunea de a *Alea*, lăsând la libera alegere a interpretului dispunerea anumitor elemente mobile. Mai târziu, tentat din nou de aparatura electro-acustică, cu care s-a înfruntat deja în anii '50 (*Poésie pour pouvoir*, 1958), el caută să stabilească în *...éxplosante-fixe...* (1972) o reciprocitate de influențe dintre instrumente. Același principiu este cel care va prezida la conceperea *Domaines* (1968), unde un clarinet suscită dialogul cu diferite grupe instrumentale.

În 1972, Pierre Boulez acceptă propunerea primită din partea lui Georges Pompidou, de a fonda un institut care îi permite să conducă și să coordoneze cercetările pe care el nu a încetat să le considere necesare. „Cercetarea, forma cea mai rezistentă și, uneori cea mai nebunească, de utopie (...) este cea care îmi permite, mai mult, mă împinge în mod irezistibil a visa evoluția mea, cel puțin tot atât cât a construi"[16]. Acest institut activ din 1975 este IRCAM, *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*, instalat la Paris la Centrul Pompidou. „De zece ani, aproape cincisprezece, timpul mi-a fost socotit cu zgârcenie pentru compozițiile mele personale, dirijarea orchestrei m-a implicat într-o situație care m-a îndepărtat de compoziție; eu vreau astăzi să revin la ceea ce este preocuparea mea esențială, compoziția", spunea Boulez. Este adevărat, noile sale lucrări s-au rărit din cauza importanței funcției sale de șef de orchestră. A realizat între timp totuși câteva „reprize" și „extensii" ale lucrărilor mai vechi, precum *Livre pour cordes*, 1968, după *Livre pour quatuor* din 1949, *Éclats/Multiples*, 1970, după *Éclat pentru 15 instrumente* din 1964 sau *Notations*, 1980, după două piese pentru pian inedite din 1945; pe lângă aceste „reformulări" scrie lucrări ca *Rituel in memoriam Bruno Maderna*, 1975, pentru orchestră, *Cummings ist der Dichter*, 1970, partitură clădită pe texte ale poetului american E. Edward Cummings, pe care i l-a recomandat John Cage. Profesiunea de dirijor a avut un rol important și în ce privește propria sa creație. Conceput și realizat în funcție de posibilitățile tehnice recent oferite de IRCAM (mai ales un nou ordinator muzical extrem de rapid, inventat și realizat de Giuseppe di Giugno și echipa sa), *Répons* (1981-84) oferă o „alternanță a jocului

[15] Jean et Brigitte Massin – *ed. cit.*, p. 1189.
[16] *Ibidem*, p. 1190.

Scanned with OKEN Scanner

colectiv şi a celui individual. (...) Tratarea electro-acustică care se aplică soliştilor (sunete naturale, sunete amplificate, sunete transformate) fac mai complex jocul de «răspunsuri» între sunetele instrumentale pure ale ansamblului şi sunetele artificiale ale benzii magnetice"[17], spune Boulez. *Répons* pare să rezume şi să conducă, totodată, întregul demers logic şi raţional controlat al creaţiei lui Boulez către un nou punct de incandescenţă.

Fără a fi un compozitor singular care urmăreşte idealul unităţii structurilor formale ale muzicii secolului 20, Pierre Boulez este totuşi, poate, personalitatea care s-a ghidat după această idee cu consecvenţă, indiferent de anii semnării lucrărilor (puţine la număr şi mereu supuse unor re-aranjări şi re-transcripţii, rod al unei preferinţe pentru variaţie şi al obsesiei perfecţiunii). Dacă creaţia mentorilor săi spirituali se caracterizează prin reducerea structurilor la esenţial (Anton Webern) sau prin eşalonarea unei multitudini de structuri esenţiale (Olivier Messiaen), Boulez va prefera o sinteză: prezentarea, în succesiune, a multiplelor variante ale uneia şi aceleiaşi structuri esenţiale originale. Poate că această idee este motivul care reflectă permanenta preocupare a compozitorului pentru reînnoire, reformulare a unui material preexistent.

Serialism integral

A studiat tehnica compoziţiei dodecafonice cu René Leibowitz şi a început să scrie muzică atonală în stilul serial post-webernian. Dintre primele lucrări cu acest stil amintim cantata *Le visage nuptial* şi *Le soleil des eaux* pentru voci de femei şi orchestră (lucrările fiind compuse în anii '40, revizuite mai târziu), precum şi *Sonata a doua pentru pian* din '48, scrisă la 23 de ani. În următoarea perioadă Boulez a fost influenţat de cercetările lui Messiaen în extinderea tehnicii dodecafonice: serializarea tuturor parametrilor sunetului – înălţime, durată, dinamică, accente etc. Această tehnică a prins viaţă sub sintagma: serialism integral.

Boulez a devenit unul dintre liderii ideatici ai artei după cel de-al Doilea Război Mondial, promovând ideea abstractizării şi experimentării în artă – idei expuse la *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* din Darmstadt, Germania. Dintre lucrările lui Boulez compuse sub tutela serialismului integral este creaţia pointilistă *Polyphonie X* pentru 18 instrumentişti şi *Structures I* pentru două piane. A doua lucrare pare să prezinte sinteza ideologică a orientării anilor '50, numită *ora zero*. Ligeti György, după o analiză în detaliu a lucrării, trage următoarele concluzii: „atitudine ascetică" se asemănă cu o „constrângere nevrotică", din care Boulez trebuia să scape... şi, astfel, „a creat lumea senzuală al lui Marteau"[18]. Lipsa flexibilităţii expresive a acestui stil muzical, cum a conturat compozitorul în scrierea *La limita pământului fertil*, l-a condus pe Boulez la o dezvoltare a limbajului compoziţional. A slăbit strânsoarea stricteţii serialismului total, ceea ce a generat o muzică mult mai subtilă şi puternic gestuală. Prima aventură condusă de această nouă tehnică era o lucrare pentru 12 de voci solo cu titlul *Oubli signal lapidé* din '52, dar a fost oprit de compozitor după o singură audiţie. Materialul a fost refolosit în lucrarea *Cummings ist der Dichter*, scris în 1970.

Aspecte neoexpresioniste

Le Marteau sans Maître (*Ciocanul fără stăpân*) este rezultatul cel mai important al noii metode. Lucrarea pentru voce şi orchestră datează din perioada '53-'57 şi este printre acele rare lucrări care a rămas în repertoriu de atunci. *Le marteau* era o sinteză surprinzătoare şi revoluţionară a mai multor orientări în muzica de avangardă a anilor '50, pare, chiar, să abordeze muzici din lumea modernă a jazzului, muzici tradiţionale din Bali, Africa şi Japonia. Fluid, expresiv şi sensibil – sunt calităţile acestei muzici, nemaiîntâlnite până acum în muzica lui Boulez. Una dintre inovaţiile prezente în lucrare este cea pe care Boulez a denumit-o: *multiplicarea înălţimilor* (sintagmă care apare în diferite articole).

---

[17] Jean et Brigitte Massin – *ed. cit.*, p. 1190.
[18] Vezi studiul lui Ligeti György.

Scanned with OKEN Scanner

Experimente muzicale

Cu creaţia *Pli selon pli* pentru orchestră şi soprană solo, a început să lucreze cu ideea improvizaţiei şi a formei deschise. Şi-a pus problema improvizării atât din perspectiva dirijorului, cât şi al interpretului. A dorit să realizeze structuri deschise prin relativa libertate oferită muzicienilor, prin liberă alegere a succesiunii părţilor unei lucrări – idee asemănătoare cu *forma polivalentă* al lui Karlheinz Stockhausen.

Aleatorism controlat (aleatorism „temperat" şi prin alte legităţi)

Începând din anii '50, cu *Sonata a treia pentru pian* (1955–57/63), Boulez a experimentat ceea ce el numea *aleatorism controlat* şi şi-a dezvoltat opiniile asupra muzicii aleatorice în articole precum *Aléa* (1957) şi *Sonate, que me veux-tu?* (1960). Aleatorismul, ce va fi întrebuinţat în compoziţii precum *Eclat* (1965), *Domaines* (1961–68) şi *Rituel in Memoriam Bruno Maderna* (1974–75), este foarte diferit de cel, spre exemplu, al lui John Cage. În muzica lui Cage interpreţii au libertatea de a improviza şi de a crea sunete complet neprevăzute, pe când în muzica lui Boulez au doar posibilitatea de a alege dintre mai multe variante posibile de interpretare, notate în prealabil în detaliu de compozitor – metodă care, aplicată la ordinea succesivă a secţiunilor este descrisă deseori ca *formă mobilă*.

Anii '70

Creaţia lui Boulez de la sfârşitul anilor '70 nu a fost cea care i-a adus iniţial recunoaşterea. După o succesiune rapidă de lucrări explozive, precum cele trei cantate pe versurile lui René Char, primele două sonate pentru pian, şi alte creaţii camerale, compoziţiile au avut tendinţa de a fi contemplate şi extinse într-o perioadă lungă de timp, pe parcursul căreia erau interpretate în stadii variate de elaborare. *...explosante-fixe...*, care seamănă acum cu un concert pentru flaut şi sunete electronice, era publicat prima dată în '71 ca o schiţă, în revista *Tempo*, ca un tribut omagial pentru Stravinsky, apoi prelucrat în mai multe variante, una pentru octet mixt cu electronice, versiune interpretată în '73. *Eclat/Multiples* a rămas un fragment mare, iar *Dérive II* (1988/2002/2006) şi *Répons* (1980/82/84) au fost interpretate în diferite stadii de dezvoltare. Dorinţa de a extinde posibilităţi nerealizate l-a condus pe Boulez să creeze serii de lucrări înrudite cu cel original. Cele douăsprezece miniaturi pentru pian, *Notations* (1945), începând din anii '70, au fost supuse unui proces de expansiune pentru un ciclu de orchestră. Până astăzi, cel puţin şapte sunt complet refăcute. Materialul muzical din *Anthèmes pentru vioară solo*, odată deja extins, a fost prelucrat, devenind o compoziţie pentru vioară şi sunete electronice, *Anthèmes 2*. Boulez planifică o „implicare" în materialul deja existent pentru a realiza din el un concert pentru vioară. *Incizii*, o lucrare scurtă pentru pian, a explodat în *Sur Incises* pentru trei gupuri de percuţie în două părţi foarte extinse.

Muzica electronică

Deşi, nemulţumit de creaţiile cu banda magnetică din anii '50 (*Două studii*, *Poésie pour pouvoir*), Boulez a început să exploreze posibilităţile de manipulare *în direct* (live) a sunetului electronic. Prima încercare era versiunea din 1973 a lucrării *...explosant/fixe...* După ce a început să lucreze la IRCAM, Boulez a reuşit să creeze un mediu în care compozitorii să aibă la dispoziţie cei mai buni interpreţi, tehnologia cea mai avansată şi informaticieni de performanţă. Aici, Boulez compune *Répons*, pentru şase grupe instrumentale, orchestră de cameră şi sunete electronice. Cu ajutorul lui Gerzső András, Boulez a modelat o lucrare unde computerul a înregistrat rezonanţa şi spaţializarea sunetelor muzicale create de ansamblu şi le-a prelucrat în timp real.

Scanned with OKEN Scanner

Rituel in memoriam Bruno Maderna

Prezentarea multiplelor variante ale unei structuri esenţiale originale este ceea ce doreşte Boulez să realizeze prin lucrările sale. În fiecare dintre lucrări „obiectul travaliului va fi prezentat într-o mare varietate de clişee posibile, privite din diferite unghiuri de vedere"[19].

Boulez cuprinde într-o viziune macroscopică evoluţia unei microstructuri aflate într-o continuă prefacere – care se caracterizează prin relaţii armonice şi ritmice specifice – realizată fiind prin *superpozabilitatea unei matrici de bază*[20] cu variantele sale proprii, conturând astfel forma lucrării, în care orice element, oricât de complex, poate fi redus la formula iniţială, de bază.

Rituel a fost realizată în urma pierderii unui bun compozitor şi apropiat prieten [Bruno Maderna], lucrare de o mare frumuseţe prin claritatea de cristal a construcţiei, dar şi prin aluziile rituale ale desfăşurării melodice aflate într-o continuă dezvoltare. Tehnica matricei superpozabile este adaptată formei variaţionale şi capătă, prin sensurile sale extra-muzicale specifice, o expresie duală. Este atât expresia unei tristeţi, datorită pierderii unei vieţi preţioase, şi totodată exprimă bucuria vieţii universale ce nu are sfârşit, sau poate a permanentei pendulări între viaţă şi moarte în spirala timpului.

În „prefaţa" partiturii găsim următorul text scris de compozitor[21]:

„Schimbare continuă
Ca şi cântec şi anticântec pentru o
ceremonie imaginară.
Ceremonie a memoriei, de aici
reîntoarcerea permanentă la aceleaşi
forme, deşi cu procesualitate schimbată
şi în concepţie nouă.
Ceremonie a decesului, ritualul
trecerii şi al supravieţuirii/menţinerii:
Aşa se conturează imaginile memoriei muzicale,
prezent/trecut, permanent în dubiu".

Dintre simbolurile din *Rituel* regăsim mai multe elemente de aritmetică, geometrie (numărul 7[22]) şi progresii aritmetice, geometrice (serii, raporturi, proporţii, centru, spirală, sferă etc). *Ideea de număr* începând de la Platon până la Gottlob Frege şi Bertrand Russel parcurge istoria umanităţii ca fiind cea mai importantă metodă de cunoaştere[23]. Între alte arhetipuri, numerele ocupă o poziţie cu totul particulară: ele pot fi exprimate simbolic printr-o cifră (deci,

---

[19] Dora Cojocaru – *Pierre Boulez, Rituel, in memoriam Maderna*, în volumul *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2003.
[20] Denumire aplicată acestei tehnici de Dora Cojocaru, în *op. cit.*, p. 92.
[21] tradus de autoare.
[22] Pitagora, în cartea sa *Hieros Logos*, enunţă ideea *Numărul-Arhetip* văzut ca principiu suprem al universului şi ideea Muzicii (Mousiké), văzută ca măsură a Armoniei Universale.
[23] „Numărul înseamnă cunoaştere, experienţă sensibilă al cărei simbol, semn, nume este intuiţie nemijlocită a realităţii", spune Virgil Stanovici, în: *Ideea de Număr*, Bucureşti, 1971, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

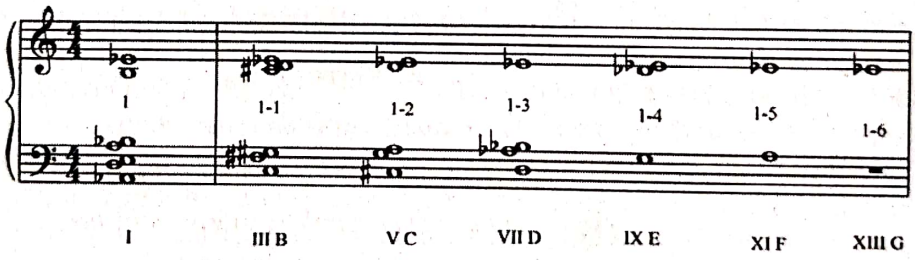
printr-un element real, concret, măsurabil, ierarhizabil etc.), ceea ce nu înseamnă că esenţa lor este astfel epuizată. Numerele nu sunt simple expresii aritmetice, ci „personalităţi distincte, idei, forţe, suport pentru elaborări simbolice, principii eterne ale adevărului"[24]. Ca şi Platon, Nicomah distinge două feluri de numere: *numărul idee* (arhetipul director al întregului univers) şi numărul ştiinţific[25].

Simbolistica cifrei 7[26] defineşte întreaga lucrare. De la cele mai mici detalii ale elementelor de înălţime sau de durată şi până la proporţiile formei, totul este subordonat acestei cifre. Acordul-temă[27] al lucrării apare prima dată sub forma melodiei de 7 sunete, fiind expusă de oboi[28] în acompaniament ritmic şi este precedat de o înlănţuire armonică a unui agregat – construit din aceleaşi 7 sunete – cu un *finalis* de mi bemol. Întregul limbaj armonic reprezintă în permanenţă proiecţia pe verticală a materialului din această melodie.

Structura primelor două părţi:
Scara de înălţimi: 7 sunete: sib-re-mib-mi-sol-lab-la
1 2 3 4 5 6 7
Scara de durate: 7 valori
Număr de măsuri: 7
Gruparea pulsaţiilor ritmice: 7 măsuri diferite: 2/4; 4/4; 6/4; 5/4; 7/4; 3/4; 1/4.

În cadrul lucrării, duratele şi înălţimile vor fi permutate, transpuse şi multiplicate prin extensia elementelor de la 1 la 7, apoi reduse la forma iniţială. Obsesiva succesiune: tema melodică/înlănţuire armonică reprezintă dilatarea gradată a spaţiului. Evoluţia configuraţiei acordului-temă arată reducerea treptată în complexitate a structurii acestuia, pe parcursul lucrării.

Ex. 1



În exemplul de mai sus, lângă acordul-temă, sunt prezentate şi permutaţiile acordului folosite de Boulez pe parcursul lucrării.

Ansamblul este împărţit în 8 grupe instrumentale distincte:

grupa I: 1 oboi + percuţia 1

grupa a II-a: 2 clarinete în si bemol + percuţia 2

---

[24] Citim în studiul lui Corneliu Dan Georgescu – *Studiul arhetipurilor muzicale 1. Simbolica numerelor*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XX, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, p. 61, idee preluată din Jean Chevalier şi Alain Gheerbrandt, *Dicţionar de simboluri*, Paris, 1961, p. 280.
[25] *Cf.* Matila Ghyka – *Estetica şi teoria artei*, Bucureşti, 1981.
[26] Coincide cu numărul literelor din numele lui Maderna
[27] "Rituel is different. It is based on just one chord, that' s all...", spunea Boulez într-un interviu.
[28] Instrumentul preferat al lui Maderna.

Scanned with OKEN Scanner

grupa a III-a: 3 flaut + percuţia 3

grupa a IV-a: 4 viori + percuţia 4

grupa a V-a: cvintet de suflători (oboi, clarinet, saxofon alt, 2 fagoturi) + percuţia 5

grupa a VI-a: sextet de coarde (2 viori, 2 viole, 2 violoncele) + percuţia 6

grupa a VII-a: septet de suflători (flaut în sol, oboi, corn englez, clarinet piccolo, clarinet bas, 2 fagoturi) + percuţia 7

grupa a VIII-a: suflători de alamă (3 trompete, 6 corni în fa, 4 tromboane) + percuţiile 8 şi 9

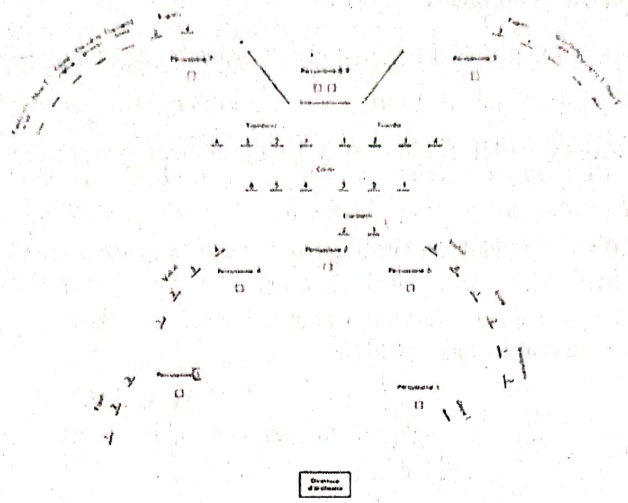
Şirul părţilor este orchestrat în felul următor:

I: grupa VIII
II: grupa I
III: grupele I + VIII
IV: grupele I + II + III
V: grupele I + II + III + VIII
VI: grupele I + II + III + IV
VII: grupele I + II + III + IV + VIII
VIII: grupele I + II
IX: grupele I + II + VIII
X: grupele I + II + III + IV + V + VI
XI: grupele I + II + III + IV+ V + VI + VIII
XII: grupele I + II + III + IV+ V + VI + VII
XIII: grupele I + II + III + IV+ V + VI + VII + VIII
XIV: grupele I + II + III + IV+ V
XV: A grupele I –VIII
B grupele II –VIII
C grupele III –VIII
D grupele IV –VIII
E grupele V –VIII
F grupele VI –VIII
G grupele VII –VIII

Grupele instrumentale sunt aşezate pe scenă în mod neobişnuit[29]: gr. I în faţă, dreapta; gr, a II-a la mijloc; gr. a III-a şi gr. a IV-a în faţă stânga; gr. a V-a în spate dreapta; gr. a VI-a în faţă dreapta; gr. a VII-a în spate stânga; gr. a VIII-a în centru, chiar în spate.

[29] Această repartiţie a grupurilor instrumentale ne aduce aminte de practica folosită de Maderna pe care o regăsim, de exemplu, în lucrarea intitulată *Quadrivium*.

Scanned with OKEN Scanner



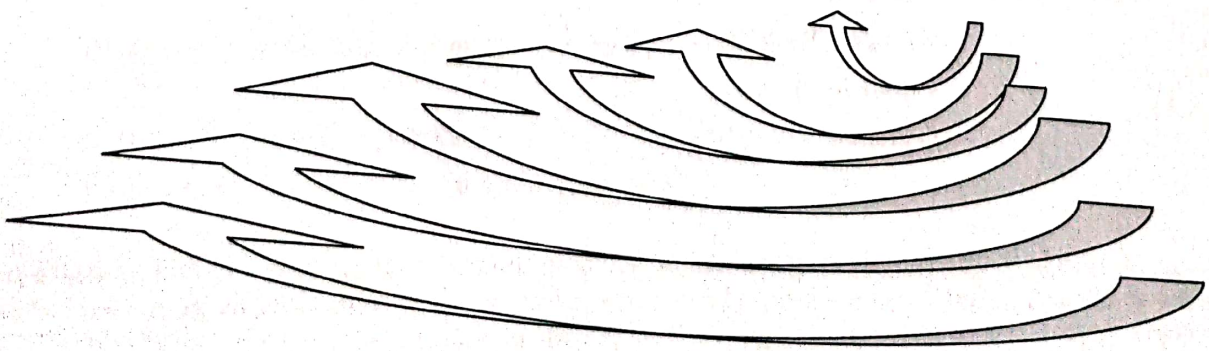
Gradaţia timbrală pe parcursul părţilor, alegerea atentă a instrumentelor în cadrul celor 8 grupe (observăm progresia numărului de interpreţi în interiorul acestor grupe) şi dispunerea stereofonică sunt determinate de tehnica de compoziţie bazată pe variaţie, antifonie (presupunem că este o aluzie la Veneţia, locul naşterii lui Maderna) şi amplificare-diminuare a tuturor parametrilor temei.

În toate părţile lucrării are loc o acumulare în ceea ce priveşte densitatea şi extensia structurilor. În părţile impare, aceasta se realizează cu o tehnică diferită decât cea din părţile pare.

Cele impare se disting prin plasarea apogiaturilor după notele principale, pe când în părţile pare apogiaturile (care au rol structural important în ambele cazuri) se află înaintea notelor de bază.

Şi în tabelele următoare putem observa această deosebire.

Parte	**I**	**III**	**V**	**VII**	**IX**	**XI**	**XIII**
Grupe	VIII	I, VIII	I-III, VIII	I-IV, VIII	I, II, VIII	I-VI, VIIII	I-VIII
Secţiuni	A	A(g)+B	A(d)+B(g)+C	A(b)+B(d)+C(g)+D	A(f)+B(b)+C(b)+D(g)+E	A(c)+B(f)+C(b)+D(d)+E(g)+F	A(a)+B(c)+C(f)+D(b)+E(e)+F(g)+G
Apogiaturi după timp	1	31	531	4531	74531	674531	2674531



Literele mici din tabel reprezintă practic microelementele temei melodice, notate în felul acesta de către autor.

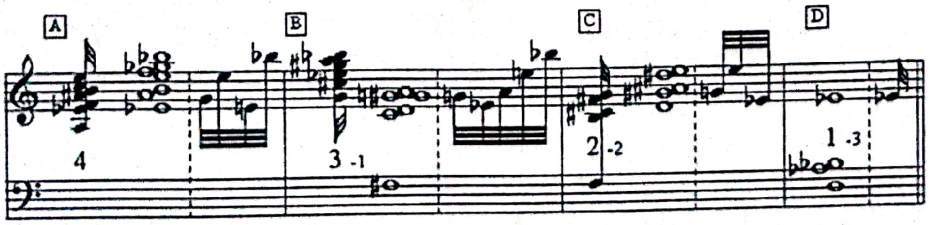
Părţile impare, reprezentând tema-acord, se află într-o continuă devenire, fiind structurate pe sunetul mi bemol, care conferă stabilitate părţilor.

Parte	**II**	**IV**	**VI**	**VIII**	**X**	**XII**	**XIV**
Secţiune	1	3	4	2	6	7	5
Motiv/secţiune = ultimele bătăi la instr. de perc. (după ordinea grupelor)	1	1 2 2	2 1 2 3	4 4	3 4 3 4 2 5	4 5 3 5 4 5 6	5 6 4 6 7
Durata notelor principale = nr.-ul bătăilor la perc. într-o secţiune	2 4 6 5 1 7 3	9 4 6 5 8 7 3	7 9 4 10 6 7 8	7 9 5 6 7 6 8	8 10 12 11 7 8 9	7 9 11 10 13 12 8	10 11 12 11 8 7 10
Durata-totală	28	42	51	48	65	70	69
Apogiaturi pe timp	1	1 3	1 3 5	1 3 4 5	1 3 4 5 7	1 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
Dinamica (utilizează doar 5 semne de dinamică)	*p*	*f*	*mf*	*ff*	*mp*	*f*	*p*

În părţile pare există câte 7 secţiuni, notate de la „a" la „g". Aceste secţiuni se amplifică progresiv. Dacă iniţial fiecare secţiune este reprezentată doar de câte o măsură, la fiecare nouă reapariţie numărul măsurilor creşte, până ce în final el va atinge cifra 5. Părţile pare, contrar părţilor impare, reflectă senzaţie de instabilitate.

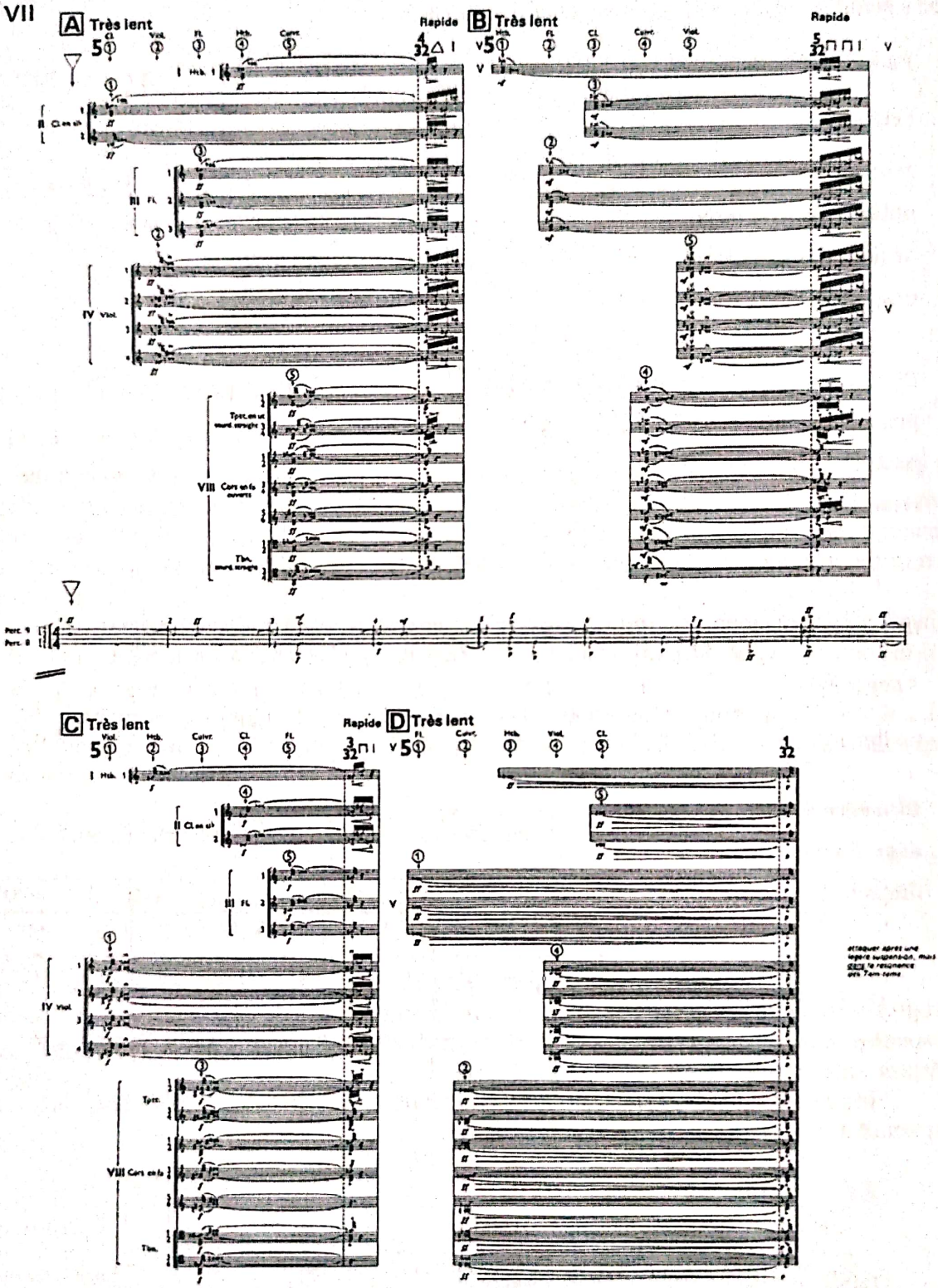
Importanţa cifrei 7 este vizibilă şi la o analiză în detaliu a părţii a VII-a. Iată o sinteză armonică a agregatului sonor prezent în partitură:

Ex. 2



Această structură apare în partitură în felul următor:

Rituel in memoriam Bruno Maderna *de Pierre Boulez*



Partea a VII-a este construită din patru segmente (**A+B+C+D**), o posibilă formă de lanț involutiv (în continuă reducție).

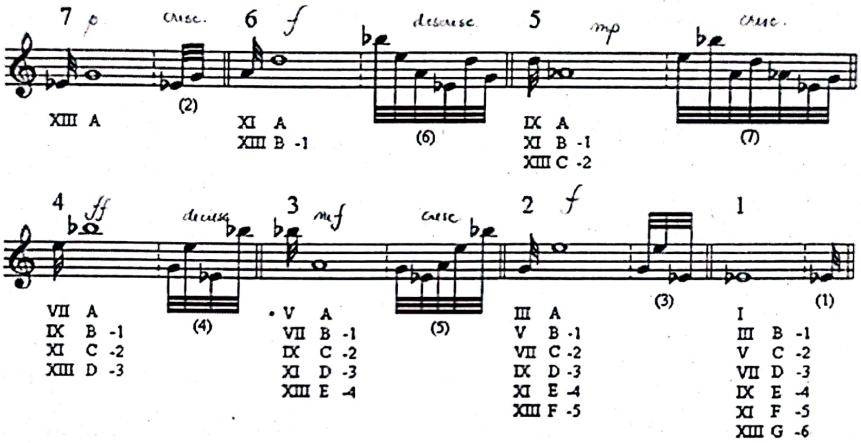
segmentul **A**: apare pentru prima dată agregatul sonor de bază, pe o cvintă perfectă superioară;

segmentul **B**: tot pe aceeași bază apare acordul, însă se prezintă doar cu 6 sunete;

segmentul **C**: apar doar 5 sunete din acord, baza acordului fiind pe o cvartă mărită;

segmentul **D**: același acord ca și în segmentul **C**, însă doar cu 4 sunete; acest acord va apărea în structură de oglindă pe o bază cu cvartă mărită inferioară în cadrul părții a XV-lea, tot în cadrul segmentului **D**.

Ex. 3 Microstructurile lucrării:



Partea a XV-a, **coda** lucrării, se structurează astfel: A(7)+B(6)+C85)+D(4)+E(3)+F(2)+G(1). Cifrele reprezintă numărul de secțiuni delimitate prin bară dublă. Reducerea extensiilor are loc odată cu descreșterea densității orchestrației. Blocurile acordice tematice sunt defalcate, repetate și ritmizate, iar în concluzie apare deschis, inevitabil, acordul-temă pe mi bemol.

Partea XV

Secțiuni	**A**							**B**					
Grupe de instr.	I-VIII							II-VIII					
Strofe	7							6					
Segmente	1	2	4	3	6	5	1	1	1	3	2	5	4
Apogiaturi pe timp	7							6					
Apogiaturi după timp	1	1 2	2 1 4 3	2 3 1	6 3 4 2 1 5	4 3 5 1 2	1	1	1	312	21	15243	3124
Sunetele din acord	toate	-1	-2	-3	-4	-5	-6	-1	-2	-3	-4	-5	-6
Grupul instr. de percuție	5	5 7	5 6 7	2 5 6 7	2 4 5 6 7	2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	5	5 7	5 6 7	2 5 6 7	2 4 5 6 7	2 3 4 5 6 7
Instr. de percuție	3	1	2	6	4	5		2 3	2 3 6	3 4 6	4 5 6	4 5 7	5 7

Secţiuni	**C**					**D**				**E**			**F**		**G**
Grupe de instr.	III- VIII					IV- VIII				V-VIII			VI-VIII		VII-VIII
Strofe	5					4				3			2		1
Segmente	1	2	2	1	4	1	2	1	3	1	2	1	1	2	1
Apogiaturi pe timp	5					4				3			2		0
Apogiaturi după timp	1	2 1	1 2	1	2 1 4 2	1	1 2	1	1 3 2	1	2 1	1	1	1 2	1
Sunetele din acord	-2	- 3	- 4	- 5	-6	-3	- 4	- 5	- 6	-4	- 5	- 6	-5	- 6	-6
Grupul instr. de percuţie	5	5 7	5 6 7	4 5 6 7	3 4 5 6 7	5	5 7	5 6 7	4 5 6 7	5	5 7	5 6 7	7	6 7	7
Instr. de percuţie	3 4 6	3 4 5 6	3 4 5 6 7	4 5 6 7	4 5 7	4 5 6 7	4 5 6 7	4 5 6 7	4 5 7	5 6 7	5 6 7	5 6 7	6 7	6 7	7

După analiza formal-structurală a lucrării, să ne întoarcem la simbolistica numărului 7 utilizat de Boulez. Conform mai multor dicţionare, numărul 7 simbolizează seriaţia progresivă, gradaţia cronologică sau calitativă, evoluţia (măsura ciclurilor evolutive, de tip spirală), progresia continuă, perfecţiunea dinamică, reînnoirea pozitivă (privit ca 6+1), conştiinţa de sine a creaţiei (privit ca 5+2), totalitatea universului în mişcare (privit ca 4+3), totalitatea timpului şi a spaţiului, mişcarea, dinamismul total. Dintre conceptele şi simbolurile conexe amintim heptagonul stelat (steaua cu şapte colţuri) semnificând, între altele, o anumită relaţie între cele şapte zile ale săptămânii sau între cele şapte sunete ale gamei diatonice. Iată doar câteva aspecte care sunt redate cu cea mai mare precizie de limbajul muzical creat de Boulez. Totuşi, autorul accentuează sensul numărului urmând simbolismul hindus, conform căruia 7 ar fi numărul „supra-sensibil", numărul lumilor invizibile, numărul morţii, dar şi al originii vieţii. Cu ajutorul acestei concepţii, care are conexiuni puternice cu lumea magiei incantaţiilor străvechi, pierderea bunului prieten se transformă în direcţia unei concepţii care acceptă ciclicitatea proceselor evolutive şi promovează înnoirea lor permanentă.

Ultimul element al analizei este parametrul **timp**. Timpul este singurul element din lucrare care este tratat într-un mod – mai mult sau mai puţin – aleatoric. Procesul sonor este sincronizat de instrumente de percuţie exotice. Prin modul de execuţie pe care îl urmează fiecare grupă de percuţie în parte se realizează o inegalitate care produce o senzaţie de ecou, sau o eterofonie tipică muzicii arhaice, de ritual funebru. Dacă dorim să căutăm o denumire a acestei practici utilizate de Boulez putem aplica cu cea mai mare uşurinţă denumirea sistemului ritmic în care se manifestă cu precădere eterofonia şi este denumit, de etnomuzicologie, sistemul „parlando-rubato"[30].

Structura muzicală utilizată de Boulez în lucrarea *Rituel* rememorează cântecul magic practicat de diferite popoare ale culturilor arhaice. Ideile muzicale utilizate de Boulez – ce au la rădăcină o singură melodie, care la rândul ei este o transpoziţie orizontală a unei entităţi verticale – sunt prezentate în aşa fel încât reflectă tocmai acel mod specific de cântare (incantaţie) a

[30] În finalul lucrării anexăm o copie a picturii realizate pe marginea impresiei sonore făcută de această lucrare.

Scanned with OKEN Scanner

melodiilor cu caracter magic, care erau întotdeauna de natură *energetică* (de acumulare, amplificare). Această structură muzicală, bazată pe formula: *sunete scurte expozitive (incipit) direcționate spre o notă susținută prelung și finalizată prin câteva sunete de încheiere*, poate fi definită ca fiind arhetipală, deoarece ea este baza tuturor manifestărilor existente ale acestei arte dinamice.

În organizarea multiserială a procesului sonor există mai multe încercări de a retopi și a remodela organic această structură. Pentru Boulez, eterofonia are un rol la fel de important în formularea structurilor ca și monodia, omofonia sau polifonia, însemnând pentru el „o etapă intermediară între omofonie și polifonie"[31]. Boulez, după cum singur se caracterizează, „lărgește noțiunea de eterofonie de la planul monodic la cel polifonic", „o repartiție structurală de înălțimi identice, diferențiate prin coordonate temporale divergente, manifestată în intensități și timbruri distincte"[32]. Astfel, pentru gândirea serială, eterofonia devine o structură, a cărei identitate este perfect distinctă față de celelalte tipuri structurale fundamentale[33].

Boulez s-a ocupat intens de relația: idee muzicală-structură, precum și de relația: temă muzicală-formă. După cum am putut observa din analiza lucrării, relația dintre o idee originală și construcția muzicală, elaborarea tematică și relația structurilor muzicale sunt de o importanță centrală în lucrarea *Rituel*. Lucrarea ocupă un loc special în întreaga creație a lui Boulez, deoarece nu găsim o altă preocupare a compozitorului pentru un limbaj „șamanic-ritualic" de muzică funebră, bazat pe o structură repetitivă variată, cu un mesaj ideatic exprimat sistematic-riguros.

Reminiscențele stilistice utilizate de Boulez (Weber – prin simetria gesturilor melodice, a constelațiilor armonice; Messiaen – continuă variație; Debussy – dialoguri timbrale; Maderna – lirism cald, meridional) sunt tratate cu un mare gest de noblețe. Partitura *Rituel* nu devine un experiment epigonic, ci o expresie vie a respectului față de realizările trecutului. *Rituel* nu este numai un omagiu adus unui prieten drag, pierdut prea timpuriu – care poate fi mereu evocat și regăsit în momentul execuției –, ci și o călătorie spre trecut, realizată prin inovații compoziționale adaptate la o experiență deja câștigată. În acest sens,ópusul se inspiră din tradiție, nelăsându-se dominat de aceasta.

Ars poetica compozitorului se bazează pe dictonul *delir organizat*[34], folosit de multe ori de Boulez ca și expresie a concepției de organizare a procesul sonor. Această idee ne reaminteşte de manifestul lui Tristan Tzara: „chintesența supremei inteligențe dezlănțuită printr-o supremă libertate a spiritului"[35].

---

[31] Pierre Boulez – *op. cit.*, p. 140.

[32] *Idem.*

[33] „Eterofonia este un fel de tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice, plasate între etape de unison. Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip autentic, este pendularea unui ansamblu de timbruri între două stări distincte, și anume: starea contopirii timbrurilor într-o desfășurare monomelodică sau univocală și starea ramificării timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică sau multivocală...", definiție formulată de Ştefan Niculescu în studiul *Eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969, p. 68.

[34] Prea-bine ştim că întreaga concepție de organizare sonoră este, la Boulez, în primul rând un proces intelectual, fapt ce reiese şi din următorul citat din *De vorbă cu Pierre Boulez*, de Alfred Hoffman, în: *Repere muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală a Compozitorilor, 1974, p. 296: „Despre ceea ce este desemnat sub titulatura de *muzica de avangardă* sau *experimentală* Boulez consideră următoarele: «Există o seamă de experiențe, care sunt drăguțe («gentilles» este termenul folosit) dar de multe ori ele cad în amatorism. Desigur, o anume libertate creatoare este profitabilă, dar, adesea rezultatul nu oferă mare lucru din punct de vedere al solidității. Mi se pare că este important să avem încercări şi experiențe întemeiate pe cunoaştere a ceea ce înseamnă experiența din punct de vedere ştiințific (...) un savant care experimentează, nu se bizuie exclusiv pe hazard; el are privirea clară şi are în vedere întotdeauna direcția experienței respective. Eu înțeleg experimentarea în sensul că, pornind de la anumite idei, este util să le duci până la ultimele lor consecințe. Dar sensul trebuie să rămână totdeauna limpede, pentru că, altfel, amatorismul sare în ochi deîndată»".

[35] Tristan Tzara – *Primele poeme*, din postfața lui Saşa Pană (*Revoluția de la Zürich*, Bucureşti, Cartea Românească, 1971, p. 117).

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Creaţia *Rituel in memoriam Bruno Maderna* aparţine orientării de neoavangardă, deschizând o perspectivă postserială ultrarationalistă, fiind, totodată, o expresie vie a respectului faţă de realizările trecutului.

Principala stăruinţă al lui Boulez prezentată de noi – stăpânirea spaţiului şi timpului sonor cu relativă disciplină – poate fi percepută ca epistema teoriei eliberatoare a curentelor artistice contemporane.

[36]

Rituel in memoriam Bruno Maderna composed by Pierre Boulez - the new wave of modern orientations -

The theoretical and ideological confrontations on the orbit of the past, present and future are legitimate confrontations between ascension and descent, between progress and dead end, between socio-aesthetical contradictions. The art of 20th century goes through a filter of contradictory concepts like authentic and non-authentic, respectively art and non-art, making a final interaction between concepts like conformism and non-conformism – concepts elaborated by the aesthetician and theorist of the 20th century music, Theodor Wiesegrund Adorno, in his famous work from the late '40s: *Philosophie der neuen Musik* (Philosophy of the New Music).

The present study takes into discussion some fundamental concepts underlying the up-to-date disputes about the new waves of modern orientations. The analytical model presented in this work wishes to intercept certain displays, theoretical orientations of these stylistic periods. With the help of this analytical model we wish to delineate the process of stylistic development of the 20th century music, without forcing an 'order' in this century, where – *per definitionem* – there is no 'order'.

The investigation is concentrated, in the first place, on the study of serial and post-serial music. Its vivacity and mobility are represented by the creation of the worldwide acknowledged and appreciated French composer, Pierre Boulez. Particular attention was paid to the analysis of different forms of actual display specific for the neo-avant-garde orientations found in the musical discourse of Pierre Boulez, and for its positioning, in view of the settlement and definition of musical Neo-avant-garde and Postmodernism.

The study analyzes and puts into practice a considerable number of definition-modalities of the musical text under structural, rhetoric, hermeneutic acceptations belonging to Pierre Boulez, taking into consideration the analyses and theoretical studies of the critics and theorists of these trends – Modern, Avant-garde, Neo-avant-garde and Postmodernist. This paper also holds forth a summarized display of the work *Rituel in memoriam Bruno Maderna* by Boulez, celebrating in this way one of the most significant thinkers of our time.

[36] Desy Safán-Gerard – *Boulez's Rituel* (2003).

Scanned with OKEN Scanner

ETAPE STILISTICE ÎN CREAȚIA LUI GYÖRGY LIGETI

Ruxandra-Ofelia Postelnicu
Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Laura Vasiliu

György Ligeti este considerat, de criticii europeni şi nu numai, unul dintre cei mai importanţi compozitori avangardişti din a doua jumătate a secolului XX. Alături de Boulez, Berio, Stockhausen şi Cage, György Ligeti este privit de majoritatea cercetătorilor drept una dintre cele mai inovatoare şi influente figuri ale artei sonore contemporane. Muzica sa şi-a găsit locul undeva între obsesiile matematice ale serialiştilor (minimalişti) şi dialectele aleatoriste etalate de John Cage, concretizându-se într-un curent/stil, autointitulat de maestru **micropolifonie**, caracterizat de structuri masive alcătuite din mici celule muzicale, într-o amplasare aproape biologică.

Diversitatea stilistică, vizibilă în lucrările lui Ligeti, caracterizată printr-un grad crescut de vivacitate, umor, ironie şi nu numai, este admirabilă, mai ales dacă luăm în considerare contextul istoric şi spaţiul în care compozitorul şi-a început activitate (Ungaria pre-comunistă înainte de al Doilea Război Mondial, mutându-se abia după 1956 în Europa de Vest).

Născut la Târnăveni, György Ligeti şi-a primit primele îndrumări muzicale la Conservatorul din Cluj (în Kolozsvár) în 1941, sub îndrumarea lui Ferenc Farkas şi Zoltán Kodály, care la iniţiat în tainele compoziţiei. Educaţia sa a fost întreruptă, din păcate, în anul 1943 când, din cauză că era evreu, a fost obligat de către naziști să muncească[1].

După cel de-al Doilea Război Mondial, Ligeti şi-a continuat studiile la Academia *Franz Liszt* din Budapesta, sub atenta îndrumare a lui Pál Kadosa (compoziţie) şi Sándor Veress, absolvind în anul 1949. A urmat o perioadă de numai un an în viaţa sa, când s-a ocupat de cercetarea etnomuzicologică pe teritoriul României, întorcându-se la *Academia* din Budapesta, de data aceasta în calitate de profesor de armonie, contrapunct şi analiză muzicală. În urma culegerii de muzică populară românească, Ligeti va scrie o lucrare, considerată, în contextul literaturii româneşti de specialitate, extrem de valoroasă, chiar de pionierat, dedicată unui taraf românesc din Covăsinţ (judeţul Arad), publicată la Budapesta, în 1953.

Trăind într-o perioadă tumultoasă, din punctul de vedere al evenimentelor sociale, Ligeti a întâmpinat, deseori, dificultăţi în ceea ce priveşte comunicarea dintre Ungaria şi Europa de Vest, fiind obligat să asculte pe ascuns radio-ul, pentru a fi la curent cu noile direcţii stilistice, estetice şi de tehnică compoziţională spre care mergea muzica.

[1] Cam în aceeaşi perioadă şi-a pierdut întreaga familie (părinţi, fraţi şi alte rude), aceasta fiind deportată la lagărul din Auschwitz (de unde a supravieţuit numai mama sa).

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de emigrarea sa în vest, compozițiile lui Ligeti erau limitate de cenzură și represaliile politice, care interziceau accesul spre noi idei muzicale și descurajau prezentarea în public a experimentelor sonore. Regimul cerea de la creatori compoziții *progresiste*, *luminoase*, *de largă accesibilitate*, precum cântece de masă, coruri pentru copii, cantate pentru pace și prelucrări de muzică populară. Era tolerat exclusiv neoclasicismul cu tentă folclorică, interzicându-se tot ce era *decadent*, *cosmopolit* sau *formalist*, aceste din urmă epitete stigmatizând ceea ce avea o tentă cât de cât modernă, ce reprezenta o încercare de adeziune la avangarda muzicală a epocii sau inovație de domeniul limbajului și sintaxei muzicale.

În aceste condiții, Ligeti a prelucrat melodii populare maghiare, slovace, românești și din folclorul popoarelor Uniunii Sovietice, a compus lieduri pe textele unor poeți maghiari, clasici și contemporani, fără a scrie lucrări explicit pro-comuniste. Dintre puținele sale compoziții din domeniul muzicii absolute se remarcă *Sonatina* pentru pian la patru mâini din 1950. Însă, privind în ansamblu, observăm o puternică influență a lui Kodály, dar mai ales a lui Bartók, în primele lucrări ale lui Ligeti – precum *Induló* (Marș) pentru pian la patru mâini (1942), *Polifón etüd* (Studiu polifonic) pentru pian la patru mâini (1943), *Három lakodalmi tánc* (Trei Dansuri de Nuntă) pentru pian la patru mâini (1950), cele două *Capriccio* pentru pian (1947), *Sonate* pentru cello solo (1948/1953), *Andante și Allegro* pentru cvartet de coarde (1950) și mai ales în *Baladă și joc* pentru două viori (1950) și *Concert românesc* pentru Orchestră (1951).

Aș putea spune că Ligeti s-a simțit atras, în această perioadă, de creația bartokiană, nu numai fiindcă Bartók era unul dintre compatrioții săi, dar mai ales deoarece, de-a lungul întregii sale activități, el s-a opus din răsputeri politicii șoviniste promovate de orânduirea burgheză, condamnând cu hotărâre regimul fascist, cercetările sale asupra tezaurului folcloric autentic, până la el inedit – precum folclorul țărănesc –, înlesnind conturarea unei arte deosebit de originale.

O altă lucrare, care face parte din, ceea ce am putea considera noi, o prima etapă a creației ligetiene – pe care aș putea-o cataloga drept **etapa folclorică** – este suita pentru pian *Musica Ricercata* (1951-53). Este interesant de menționat că această compoziție a fost, inițial, interzisă de către autorități, pe motiv că ar fi *decadentă*.

Și dacă tot afirmam anterior că muzica ligetiană din această perioadă este puternic influențată atât de Bartók, cât și de Kodály, suita *Musica Ricercata* este un exemplu concludent în acest sens, fiind deseori comparată cu *Mikrokosmos*-ul lui Bartók (în care compozitorul dezvoltă, cu o complexitate crescândă, modurile populare, pornind de la gama pentatonică și în care folosește procedee de suprapunere a unor ritmuri și sisteme metrice diferite – *poliritmie*, *polimetrie* – și a unor tonalități diferite – *politonalism*).

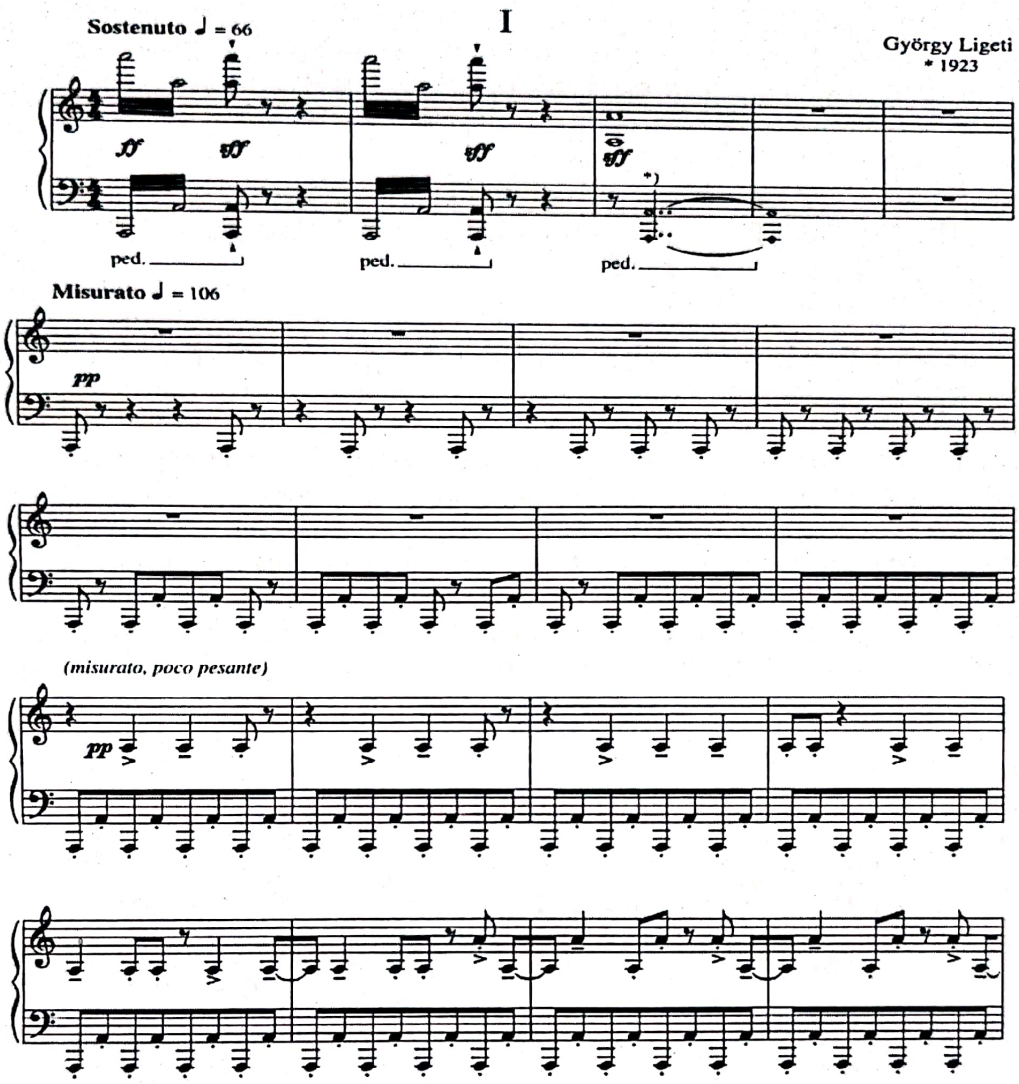
Într-o scurtă privire de ansamblu observăm cum structurarea suitei, alcătuite din 11 lucrări, este gradată, compozitorul pornind de la un sunet – **la** – în prima piesă, adăugând, treptat, de-a lungul ciclului, spre finalul fiecărei piese, un sunet nou, până la toate cele 12 sunete ale gamei cromatice. *Politonalismul*, apoi *polimodalismul*, dar mai ales *polimetria* și *poliritmia* sunt vizibile de-a lungul ciclului.

Spre exemplu, **prima piesă** este un studiu ritmic, pe un singur sunet, în toate registrele pianului, construit pe celule ritmice numai din pătrimi și optimi intercalate doar cu patru pauze de pătrime și nenumărate de optime. Articulațiile nu se schimbă în funcție de încadrarea metrică a celulelor[2], compozitorul suspendând astfel, autoritar, prin mijlocul simplu al defazării metrice, noțiunile tradiționale de *timp tare-timp slab*, respectiv sincopă (ducând la senzația clară de *poliritmie*), anticipând *in nuce* tehnicile minimaliste ale lui Steve Reich și ale altora.

[2] În studiul prof. dr. Francisc László, cu titlul *Ligeti pe punte*, prezentat la conferința din 7 aprilie 2005, la Universitatea de Arte *George Enescu* Iași (scrisă după cartea lui Wolfgang Burde – *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis Verlag, 1993, precum și marele interviu a lui Eckhard Roelcke – *„Träumen Sie in Farbe" György Ligeti in Gesprch mit ...*, Wien, Zsolnay Verlag, 2003), se menționează existența a doar patru celule.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 1 – *Musica ricercata per pianoforte*, Piesa I, ms. 1-21

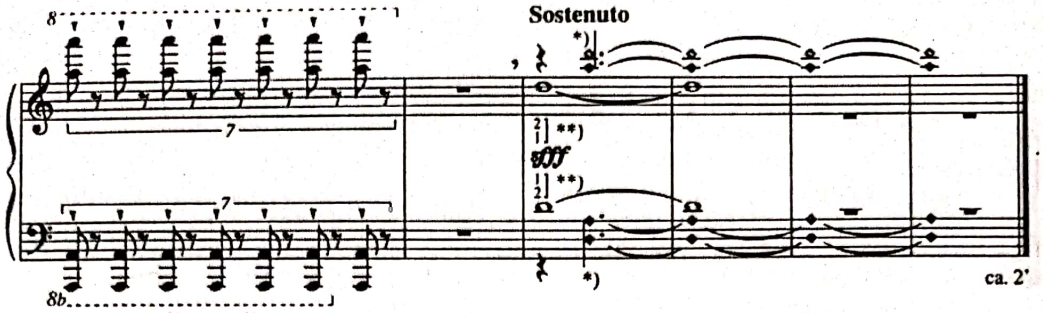


În măsura 82 (a patra de la sfârşit), după torentul de *la*-uri, compozitorul declanşează un deznodământ cu totul neaşteptat: apariţia explozivă a sunetului **re**, lovit în *sfff* (*sforzatississimo*), de degetele 1 şi 2 ale ambelor mâini. „O adevărată catastrofă – după cum afirmă şi Francisc László – în sensul estetic al cuvântului; renegarea violentă a paradigmei care a stat la baza piesei şi cu care ascultătorul, până în acest moment, s-a identificat plenar”[3]. Francisc László consideră că „**tsunamiul de la-uri** poate fi interpretat drept o hiperbolică dominantă care **se rezolvă pe re-ul final**. Parcă Ligeti şi-ar lua rămas bun, pentru totdeauna, cu un zâmbet sarcastic, de la locul comun cel mai uzitat al muzicii clasice: turnura dominantă-tonică” **(s.n.)**[4].

[3] Note prelucrate şi extrase din conferinţa cu titlul *Ligeti pe punte*, susţinută de prof. dr. Francisc László, la Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi, pe 7 aprilie 2005, scrisă după cartea lui Wolfgang Burde – *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis Verlag, 1993, precum şi marele interviu a lui Eckhard Roelcke – „*Träumen Sie in Farbe*” *György Ligeti in Gesprch mit ...*, Wien, Zsolnay Verlag, 2003.
[4] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

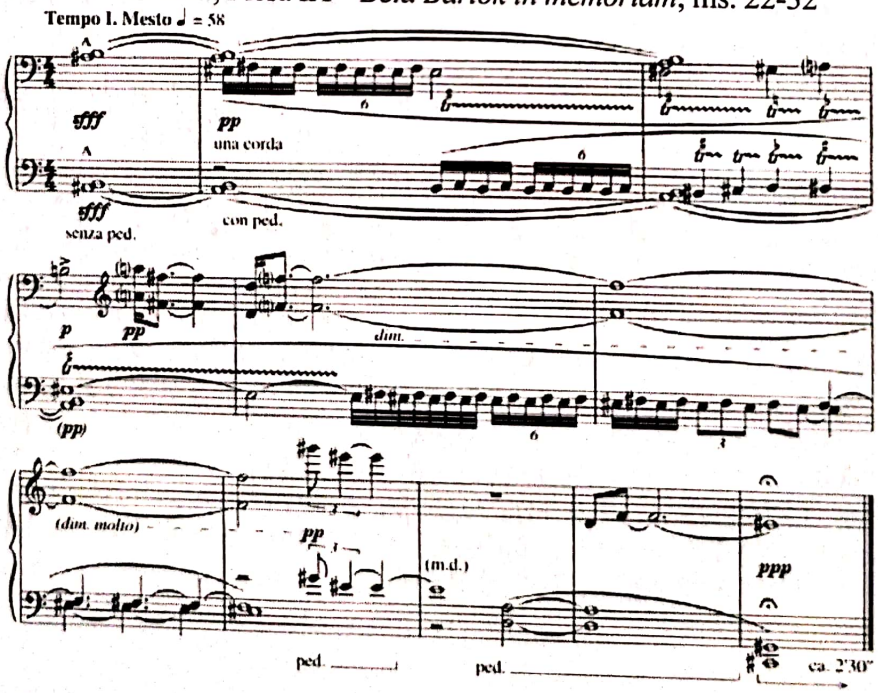
Ex. 2 – *Musica ricercata per pianoforte*, Piesa I, ms. 79-85



În **piesa a doua**, Ligeti optează la bicordul **fa diez-mi diez**, într-un caracter *maesto* și mișcarea lentă, abia spre final apărând cel de-al treilea sunet, **sol**, tradusă drept cea mai categorică negare a sistemului modal. Cea de-**a treia lucrare** a ciclului se dovedește a fi un extraordinar de iscusit model de miniatură bitonală, **minor-majoră**, pentru ca în **Vals** – cea de-a patra piesă – **„compozitorul a spus adio succesiunii dominantă-tonică" (s.n.)**[5], a șasea mișcare din *Musica ricercata*, reprezentând cel mai concludent exemplu de inspirație folclorică maghiară a întregului ciclu.

Cea de a **noua miniatură** este dedicată memoriei lui Bartók. „Bartókiene sunt mai ales celulele melodice de terță mică, plasate astfel ca din două celule învecinate să rezulte elementele constitutive ale unor acorduri major-minore. Cenzorii din 1953, cărora le-a fost frică de disonanțele finalului (ultimele trei măsuri) și au ordonat întreruperea ciclului în acest moment, și au tras un autogol strașnic [...] Dar cadența plagală *re minor-do diez major*, cu păstrarea terței comune, sună ca un *Amin* rostit la sfârșitul unei rugăciuni pentru liniștea eternă a lui Bartók. Or, *misticismul*, cum se supranumea pe atunci practica religioasă, a fost considerat un dușman mai periculos al regimului decât disonanțele!"[6].

Ex. 3 – *Musica ricercata*, Piesa IX – *Béla Bartók in memoriam*, ms. 22-32



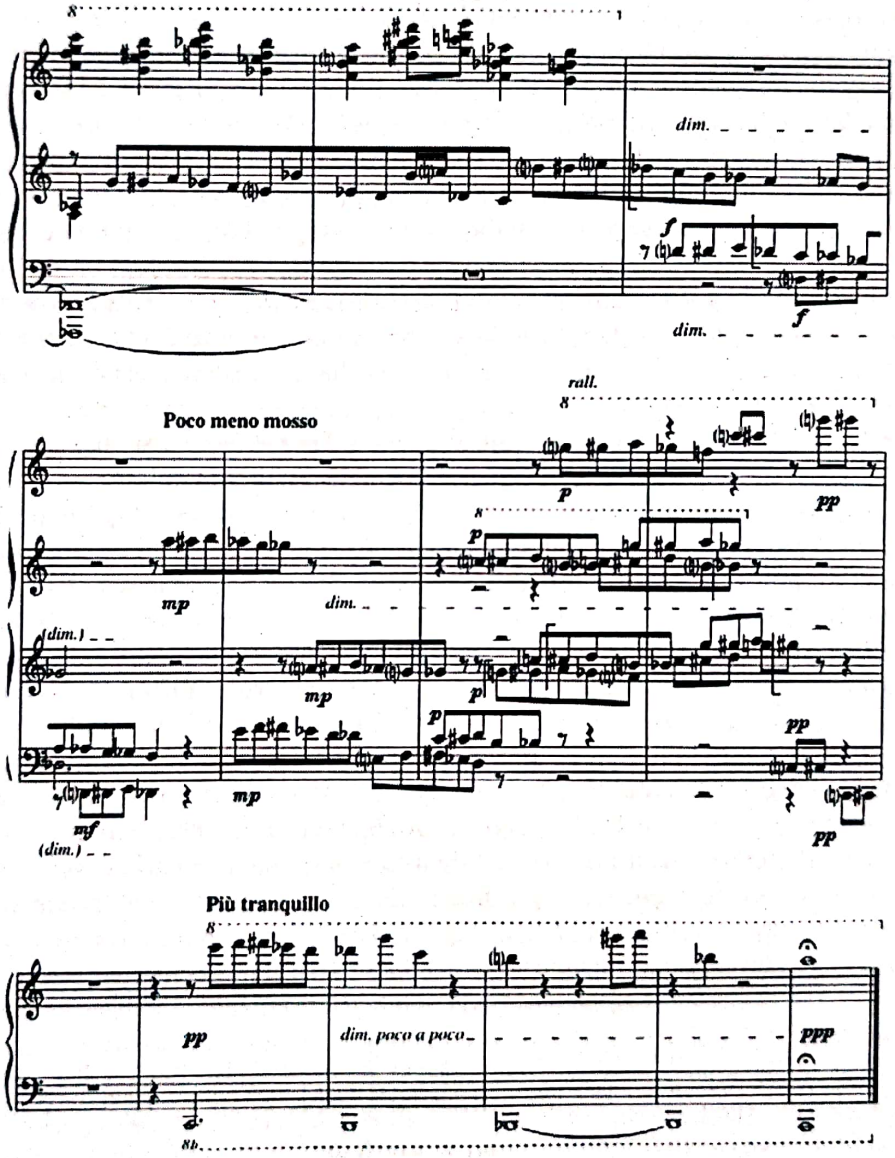
[5] Note prelucrate și extrase din conferința cu titlul *Ligeti pe punte*, susținută de prof. dr. Francisc László la Universitatea de Arte *George Enescu* Iași, pe 7 aprilie 2005, scrisă după cartea lui Wolfgang Burde – *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis Verlag, 1993, precum și marele interviu a lui Eckhard Roelcke – *„Träumen Sie in Farbe" György Ligeti in Gesprch mit ...*, Wien, Zsolnay Verlag, 2003.

[6] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

Piesa cea mai celebră a ciclului este finalul, intitulat *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*, inspirat după *Recercar cromatico*, publicat de Frescobaldi în 1635, lucrare de o modernitate bulversantă, edificată dintr-o temă de şapte sunete, dintre care două străine de tonalitate. În schimb, putem constata cum expoziţia fugii lui Ligeti seamănă cu acea din *muzica pentru instrumente cu coarde, percuţie şi celestă* de Bartók. „Palinodia lui Ligeti păstrează ideea de a începe tema cu treapta a V-a şi a o termina pe treapta I, dar extinde polifonia latentă a modelului asupra totalului cromatic”[7]. Asistăm la un final demn de Ligeti: „un *stretto*, în care se succed intrări ale capului de temă, constând din şase sunete, numărul lor reducându-se la cinci, patru, trei, apoi numai două; ulterior tema dispare prin atomizarea ei în registrele extreme ale instrumentului”[8].

Ex. 4 – *Musica ricercata*, Piesa XI – *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*, ms. 51-63



[7] Note prelucrate şi extrase din conferinţa cu titlul *Ligeti pe punte*, susţinută de prof. dr. Francisc László la Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi, pe 7 aprilie 2005, scrisă după cartea lui Wolfgang Burde – *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis Verlag, 1993, precum şi marele interviu a lui Eckhard Roelcke – „*Träumen Sie in Farbe*” *György Ligeti in Gesprch mit* ..., Wien, Zsolnay Verlag, 2003.

[8] *Idem*.

Scanned with OKEN Scanner

Trăgând niște concluzii simple observăm că *Musica ricercata* ne demonstrează ce a eliminat Ligeti din „arsenalul său componistic: acel stil, nici cald, nici rece, clasicizant și folclorizant în același timp, reacționar în esență, pe care îl impuneau pe atunci culturnicii regimului prosovietic"[9]. După mărturia acestor unsprezece miniaturi, în 1951, Ligeti a fost liber de toată povara ideologică ce persecuta, pe atunci, compozitorii din țările zise socialiste. El s-a simțit gata și liber să creeze structuri noi și să caute conexiuni neintuite de alții.

Astfel, în decembrie 1956, la două luni după înăbușirea brutală, de către Armata Roșie, a Revoluției ungare anticomuniste, Ligeti părăsește Ungaria, stabilindu-se la Viena. „*Vatra* pe care o părăsea nu era numai viața muzicală a Ungariei și în special a Budapestei, cadru în care el se formase și se afirmase ca și compozitor, ci și Transilvania natală, inclusiv cultura românească a acesteia"[10]. În Austria, Ligeti a putut lua contactul cu mai multe personalități avangardiste, de care el fusese rupt în perioada cât a stat în Ungaria. Printre aceștia sunt incluși compozitorii *Karlheinz Stockhausen*, *Gottfried Michael Köenig* și *Herbert Eimert*, aceștia lucrând, la momentul respectiv, în mediul muzicii electronice. Eimert l-a invitat pe Ligeti să se alăture *Studioului de Muzică Electronică* a *Radio-ului Germaniei de Vest* (*Westdeutscher Rundkfunk*) din Cologne, în anul 1957, oferindu-i-se, astfel, șansa de a-și dezvolta un stil propriu, consolidându-și ideile muzicale, ce apăruseră încă de la începutul anilor '40.

Deși sunetele pe care le-a creat în studioul de la Cologne l-au fascinat, în ceea ce privește compozițiile strict electronice, la Ligeti găsim doar trei experimente de acest fel – prima, cu titlul *Glissandi*, scrisă în 1957, a doua apărând un an mai târziu sub titlul *Artikulation*, iar cea de-a treia, *Pièce Électronique no. 3*, concretizându-se abia 40 de ani mai târziu. Deși a scris puțină muzică electronică, Ligeti s-a concentrat, în schimb, pe lucrări instrumentale, deseori utilizând, cu multă lejeritate, texturile electronice.

Faima la nivel internațional și-o găsește atât cu *Artikulation*, dar mai ales cu lucrarea orchestrală *Apparitions* (1958-59), reprezentând totodată și momentul trecerii spre, ceea ce criticii au numit, **etapa matură**[11], iar eu mi-aș putea permite s-o numesc **etapa experimentelor**.

Oprindu-ne asupra compoziției electronice *Artikulation*, observăm că Ligeti apelează, în totalitate, la principiile de tip aleatoric, compoziția fiind, de fapt, rezultatul unor studii amănunțite asupra muzicii lui Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel și Pierre Boulez. Diferite tipuri de material sonor sunt înregistrate pe casete, apoi tăiate în bucățele și puse pe mai multe segmente. Deși selecția tiparelor sonore pare a fi fost lăsată **la voia întâmplării (n.n.)**, plasarea segmentelor în lucrare a urmărit un plan serial foarte rigid. Ligeti explorează, de fapt, similitudinile lingvistice a mai multor tipuri sonore. Modul în care compozitorul alege să combine o multitudine de sunete electronice disjuncte, duce la o structură multi-polifonică, devenind o conversație sintetică. Într-o scurtă analiză a muzicii, observăm cum compozitorul optează, la începutul lucrării, pentru o varietate de inflexiuni, incluzând atât sunete (sau zgomote, am putea zice – **n.n.**), cu frecvențe înalte și joase, cât și *interjecții agitate*, această interacțiune creând dialogul. Tăcutul murmur auzit la început poate fi observat pe tot parcursul lucrării, uneori apărând și replici distante, disparate și disipate. Rarele momente, ce dau impresia unei

---

[9] Note prelucrate și extrase din conferința cu titlul *Ligeti pe punte*, susținută de prof. dr. Francisc László la Universitatea de Arte *George Enescu* Iași, pe 7 aprilie 2005, scrisă după cartea lui Wolfgang Burde – *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis Verlag, 1993, precum și marele interviu a lui Eckhard Roelcke – „*Träumen Sie in Farbe*" *György Ligeti in Gesprch mit* ... Wien, Zsolnay Verlag, 2003.

[10] György Ligeti – *Egy aradmegyei román együttes* [Un ansamblu românesc din județul Arad], publicat în vol. (red.) Bence Szabolcsi, Dénes Bartha – *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára* [Volum omagial pentru cea de a 70-a zi de naștere a lui Zoltán Kodály], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953, pp. 399–404. (citat extras din conferința cu titlul *Ligeti pe punte*, *op. cit.*).

[11] Deși criticii au divizat creația sa în două etape se pare, acest lucru s-a întâmplat în timpul vieții lui Ligeti. Consider că de abia acum putem reveni și împărți stilistic creația ligetiană. În consecință susțin faptul că etapa matură s-a desfășurat la Ligeti abia după mijlocul anilor '60, când Ligeti deja experimentase majoritate tehnicile noi, își crease, deja, un stil propriu și era *călit* pentru a putea scrie o muzică personală în totalitate (**n.n.**).

Scanned with OKEN Scanner

linii melodice, sunt alimentate de acest murmur. Pe măsură ce dramaturgia muzicală ia amploare, frazele devin din ce în ce mai mici, până ce rămân doar extrem de scurte fragmente suprapuse, printr-o intensă juxtapunere cu materialul recurent. Contrapunctul, perceptibil de-a lungul piesei, se dizolvă sub forma interacţiunii dialogurilor, ce alternează din ce în ce mai rapid. În substrat, utilizarea spaţiului muzical devine tot mai perceptibilă şi mai efectivă. Concentrarea discursului muzical ajută la, ceea ce am putea numi noi, **moartea conversaţiei imaginare**.

Referindu-ne la lucrările instrumentale, după cum afirmam anterior, *Apparitions* (1958-1959) a fost prima compoziţie ce l-a adus pe Ligeti în atenţia criticilor muzicali. Însă următoarea lucrare, *Atmosphères* (1961) este mai bine cunoscută în zilele noastre (lucru uşor de înţeles, dacă luăm în considerare faptul că regizorul Kubrick a folosit această piesă în coloana sonoră a filmului *2001: Odiseea spaţială*, împreună cu fragmente din *Lux Aeterna* şi *Requiem*).

Atât în *Apparitions*, cât şi în *Atmosphères*, Ligeti a dezvoltat un stil bazat pe acorduri de *cluster* cromatice, ce evită melodia, ritmul şi metrica convenţională, axându-se pe timbre şi texturi cu rol de a spori posibilităţile sonore. Compozitorul defineşte această metodă drept *micropolifonie*, explicând-o astfel: „Complexul polifonic al fiecărei părţi este însufleţit într-o mişcare muzicală armonică, unde armoniile nu se schimbă deodată, ci dintr-una în alta ..."

Văzută drept o piesă importantă în creaţia ligetiană, se pot sesiza multe dintre conceptele pe care le-a explorat în anii '60. El, virtual, abandonează complet melodia, armonia şi ritmul, concentrându-se pe timbrele produse de sunete. Piesa debutează cu ceea ce s-ar putea numi **cel mai mare acord *cluster* scris vreodată** – toate notele din scara cromatică din peste cinci octave sunt cântate deodată. Lucrarea pare a porni din acest iniţial masiv, dar foarte tăcut, acordic, cu o textură în permanentă schimbare.

Un alt experiment în domeniul *cluster*-elor îl reprezintă şi *Atmosphères*, una dintre compoziţiile în care Ligeti utilizează în mod pregnant tehnica serialismului integral. Chiar mai mult decât *Threnody to the Victism of Hiroshima* a lui Penderecki, această lucrare este compusă în întregime din *clustere*. Ideea de *Klangfarbenmelodie* a fost dusă la limite extreme, încât fiecare moment al „melodiei" să dureze aproximativ 50 de secunde.

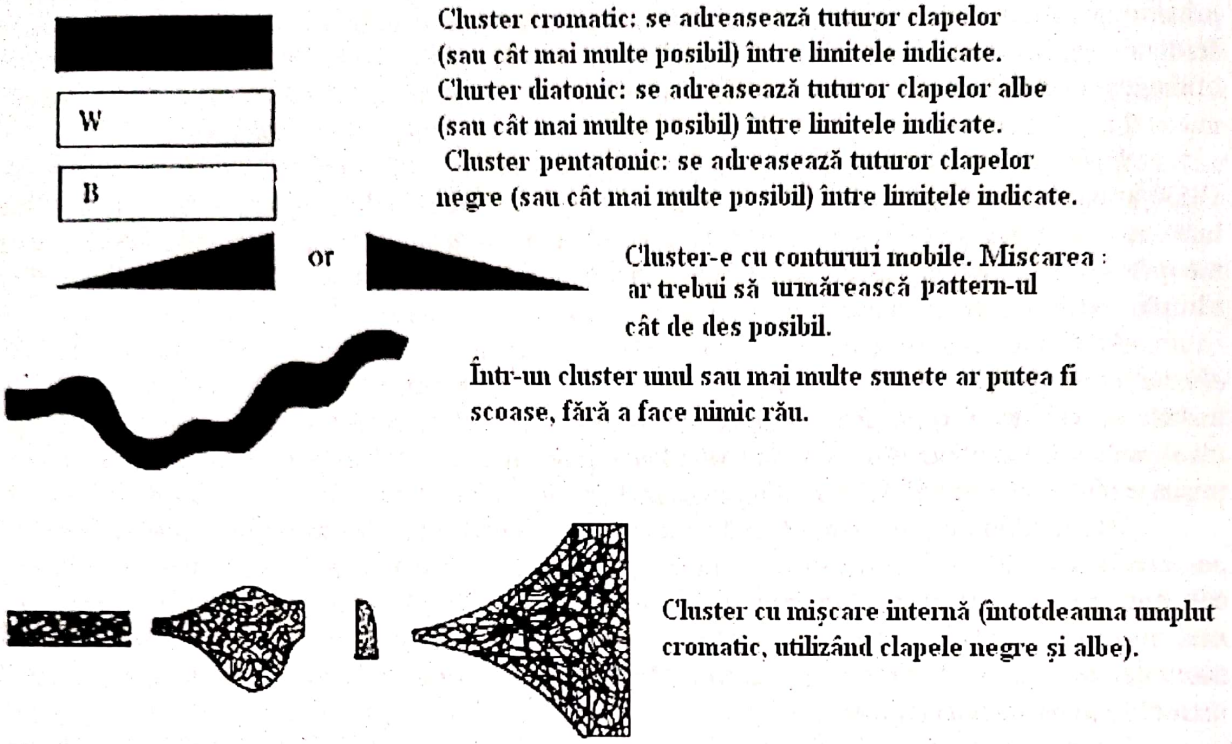
Din punct de vedere arhitectonic, opera se poate caracteriza ca experiment al dezvoltării gradate a unei texturi, până se atinge nivelul acustic dorit. În acest sens, *Atmosphères* poate fi comparată cu mai mult piese ale lui Edgar Varése, cu *Piesele pentru orchestră op. 16*, nr. 3 ale lui Schönberg (*Farben*) sau chiar experimentele lui Debussy (*Marea*, *Catedrala scufundată* etc.)

Per ansamblu, se poate observa cum Ligeti a explorat la maxim unele dintre resursele tehnice caracteristice. În ceea ce priveşte aspectul textural, decisiv în această lucrare, compozitorul utilizează tehnica suprapunerii de materiale sonore expresive foarte diferite. În armonie foloseşte *clustere* diatonice şi cromatice, urmărind gradaţia amplitudinii registrelor, a poziţiilor acestora şi a orchestraţiei, pentru a controla schimbările sonore. Din punct de vedere contrapunctic, întâlnim, pe de o parte, micropolifonia (prin acest aspect apropiindu-se foarte mult de *Lux Aeterna*), iar pe de altă parte, tehnica suprapunerii tempo-urilor (*poliritmie* sau chiar *polimetrie*), pe care o putem, de asemenea, aplica şi în legătură cu aspectele ritmice, caracterizate de contrastul dintre secţiuni a ritmului, de natură estetică şi dinamică, dar şi prin contrastul duratele acestora.

Tot un experiment în domeniul zgomotelor înglobate îl reprezintă şi *Volumina* pentru orgă, scrisă în 1961-1962 şi revizuită în 1966. Lucrarea este compusă tot în întregime din *clustere*, unele în repaos, altele în mişcare în diferite direcţii. Ideea generală a lucrării este de a crea un singur arc (în piesă nu există pauze, nici măcar opriri reale sau cezuri). Sunetul *fix* planează şi alternanţa continuă, gradată, trebuie realizată de interpret în aşa fel încât producerea sunetul să creeze ideea unui minunat răspuns.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 5 – *Volumina*, Legendă



Poemul simfonic pentru 100 de metronoame (1962) ilustrează principiile bazice ale abordării ritmului. După indicațiile compozitorului, această piesă poate fi interpretată în două maniere:

1. În prima variantă se cere ca toate metronoamele să fie legate fix, la acelaşi nivel. În această versiune, viteza oscilatorie a metronoamele determină în totalitate timpul cât le va lua unor metronoame să se oprească – acelea care au o viteză mai crescută se vor opri mai repede, celelalte mai încet.
2. În cea de-a doua variantă, câteva grupuri de metronoame vor fi legate inegal: primele 10 metronoame vor fi legate la extensia maximă, următoarele grupuri fiind legate din ce în ce mai lejer. Trebuie ținut cont, oricum, că aerul şi regularitate vitezei a unor metronoame le duc la independență totală.

Lucrarea cere doi *interpreți*, care, în ciuda muncii lor, nu vor apărea niciodată în fața audienței. Aceştia aşează fiecare dintre cele 100 de metronoame pe platformă scenică, apoi acestea sunt *acordate* după metoda şi gradul de vânt. Odată declanşat mecanismul, *interpreții* dispar, iar publicul este introdus în sală, ocupându-şi locurile în timp ce metronoamele ticăie. Pe măsură ce metronoamele se opresc, unul câte unul, periodicitatea devine din ce în ce mai pregnantă, din punct de vedere sonor, metronoamele individuale fiind mai uşor sesizabile. Evident, piesa se termină cu ticăitul unul singur metronom.

S-au făcut comparații între această lucrare şi alte compoziții ale muzicii procesate, precum câteva lucrări ale compozitorului minimalist american Steve Reich şi cu alte muzici combinate cu sunete muzicale convenționale – precum lucrările compozitorului experimental american John Cage. Deşi Ligeti, în restul creației, nu a repetat acest tip de experiment, în multe lucrări instrumentale de mai târziu se relevă diseminarea sunetelor pe spații largi. Este un exemplu al gustului deoebit ligetian pentru utilizarea micropolifoniei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

În mod particular, următoarele instrucțiuni trebuie urmate:

1. Este de preferat aranjarea metronoamelor într-o structură piramidală de către angajați.
2. Lucrarea este *interpretată* de 10 oameni sub îndrumarea unui dirijor. Fiecare om acționează 10 metronoame.
3. Metronoamele trebuie aduse pe scenă cu foarte mare atenție. Este foarte important ca ele să fie plasate în spații rezonatorii adecvate. Boxele, aranjate în toată sala, pot servi la ridicarea nivelului dinamic. Este recomandat ca fiecare dintre cele 10 grupuri, a câte 10 metronoame, să fie aranjat în apropierea unui microfon conectat la o boxă (sau grup de boxe) apropiată. Distanța dintre grupul de metronoame și microfon, la fel ca și reglarea nivelului boxelor alocate, trebuie să fie aranjată diferit, pentru a putea obține efectele cerute de apropiere și depărtare.
4. La semnul dirijorului, *interpreții* acționează simultan metronoamele.

Modul de interpretare este cel obligatoriu cerut de compozitor. Interpretările excepționale sunt permise doar dacă motive importante stau ca impediment și forțează devierea unei interpretări ideale – precum prezentarea unei versiuni scurtate a lucrării[12]. În acest nefericit caz, *dirijorul* trebuie să se pună de acord cu *interpreții* în ceea ce privește numărul de rotiri pentru toate metronoamele sau fiecare grup, în funcție de vreme. Vântul și regularizarea vitezei oscilatorii (setarea numărului de metronoame) trebuie realizate în mod formal. La sfârșitul acestei activități pregătitoare se cer 2-6 minute de liniște, durată ce va sta la latitudinea *dirijorului*. La semnul acestuia, toate metronoamele sunt puse în mișcare de către *interpreți*. Pentru a duce la bun sfârșit această acțiune cât de repede posibil, este recomandată folosirea mai multor degete ale fiecărei mâini în același timp. Imediat ce metronoamele sunt acționate, *interpreții* părăsesc scena într-o cât mai mare liniște, conduși de *dirijor*. Sfârșitul *Poemului simfonic* este considerat în momentul când ultimul metronom se oprește. Pauza din final rămâne la latitudinea *dirijorului*[13].

O nouă și ultimă etapă, ce poate fi considerată **perioada de maturitate** în creația lui György Ligeti, începe odată cu *Requiem*, pentru soprană și mezzo-soprană solo, cor mixt și orchestră (1963-1965).

Structurat în patru mișcări – 1. *Introitus*, 2. *Kyrie*, 3. *De die Judici sequentia* și 4. *Lacrimosa* –, „*Requiem*-ul nu este nici tonal, nici atonal. Lucrarea reprezintă mai mult decât atât, fiind în afara acestui antagonism istoric. Să zicem că acest requiem este o reflecție avangardistă asupra situației muzicale din epoca cromatismului total, deși există și un regres spre polifonia clasică a unor maeștri”[14].

În general, instrumentele sunt scoase din registrul lor propice. Compozitorul recurge la acest artificiu deoarece dorește să atingă maximul de expresivitate înainte de moarte. Căutând limitele muzicale ale fiecărui interpret, Ligeti dorește ca interpretul să atingă cel mai înalt grad de concentrare posibil. Deși opera este aproape imposibilă din punct de vedere tehnic, este clar că nu se putea atinge acest grad de expresivitate căutat cu o partitură simplă. În prima secțiune desfășurarea pornește dintr-un registru grav, căutându-se sonoritățile cele mai profunde ale tuturor instrumentelor, corul scoțând sunete neutilizate vreodată, puțin câte puțin urcându-se ambitusul per ansamblu, până la nota cea mai acută (un **re*b*** în octava a doua, la soprane), care, după sonoritățile anterioare, pare a fi total în afara registrului. Dinamica nu variază mult (între *pp* și *pppp*). Tehnica de compoziție, la care apelează Ligeti în acest moment, este cea a *cluster*-ului mobil. Nu există o melodie, totul constituind o masă sonoră, ce se mișcă lent. Este ca și cum melodia ar fi intercalată unui cumul de note, formând *clustere* în continuă mișcare, însă dacă o căutăm cu atenție, nu o găsim. *Kyrie*, din punct de vedere arhitectonic, se poate traduce sub forma unei fugi duble la cinci voci.

---

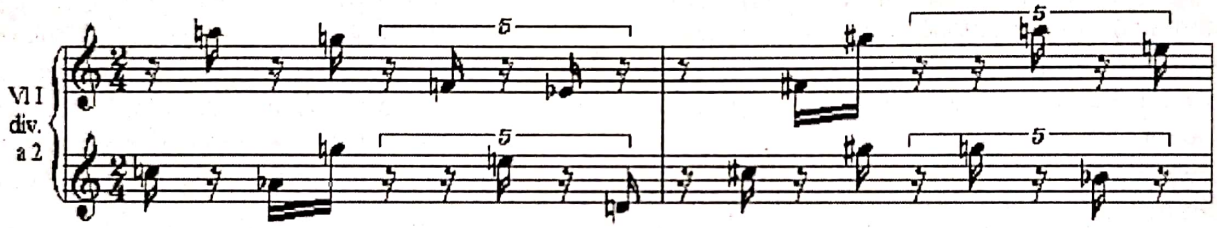
[12] Versiunea ideală a lucrării se extinde pe durata a aproximativ 20 min.
[13] Material prelucrat după traducerea partiturii *Poemului simfonic pentru 100 de metronoame*, realizată de Eugene Hartzell.
[14] După cum afirmă chiar compozitorul.

A treia mişcare, *De die judicii sequentia*, este o secţiune de contraste... Contraste între nuanţa de *piano* absolut şi *fortissimo* cel mai mare, între cantitate şi densitate, între liniştea aproape absolută şi o puternică agitaţie, contraste de timbre. Vocile încearcă să realizeze o oglindă polifonică, dar la o singură voce. Aici, se pare că, în realitate, există o soprană şi două mezzo-soprane. Acesta, de asemenea, este un procedeu utilizat de maeştrii polifonişti. Când se dorea o polifonie pentru un singur instrument (cum întâlnim chiar în Baroc, în *Partitele* pentru violoncel solo ale lui Johann Sebastian Bach), se utiliza acest procedeu.

Ex. 6 – *Requiem*

În acelaşi timp, Ligeti apelează şi la tehnica contrarierităţii, adică o melodie, divizată la două instrumente, în care fiecare cântă câte o notă a melodiei, ca în exemplul următor:

Ex. 7 – *Requiem*



A patra mişcare, *Lacrimosa*, este utilizată sub formă de reexpoziţie. Compozitorul reintroduce teme ale primei secţiuni, elemente din a doua, precum micropolifonia, contraste ce ne amintesc de a treia mişcare, totul fiind utilizat sub o formă extrem de diferită de ceea ce s-a realizat anterior. Este, totuşi, foarte interesant de observat cum Ligeti apelează la *cvinta perfectă*. Aceasta apare după mici *clustere* orchestrale şi nu e utilizată cu scop candenţial (tradiţional), ci dimpotrivă, ca mijloc de trecere spre următorul material. În contextul sonor utilizat, această cvintă perfectă sună disonant.

Referindu-se la forma per ansamblu a *Requiem*-ului, Ligeti afirma: „Forma muzicală este continuă[15]. Muzica, ce pare a veni din infinit, nu constituie decât un moment sonor din muzica sferelor, ce rămâne imuabilă şi eternă".

Din anii '70 Ligeti s-a îndepărtat de cromaticismul total şi şi-a îndreptat atenţia spre ritm. Piese precum *Continuum* (1970) şi *Clocks and Clouds* (1972-1973) au fost scrise înainte de a asculta muzica lui *Steve Reich* şi *Terry Riley* în 1972. Totuşi cea de-a doua piesă din *Three Pieces for Two Pianos*, *„Autoportret cu Reich şi Riley (şi Chopin în fundal)"*, comemorează această afirmaţie şi influenţă.

Continuum pentru clavecin (1968), dedicat clavecinistei contemporane *Elisabeth Chojnacka* – este scris după contactul cu minimalismul timpuriu american, compozitorul descriind concepţia şi rezultatul tehnicii sale astfel: „M-am gândit, cum ar fi să compun o piesă ce ar putea fi un sunet continuu paradoxal, ceva asemănător cu *Atmosphères* [...]? Clavecinul are o tehnică facilă; se poate cânta foarte rapid, aproape aşa de rapid încât să se atingă nivelul de *continuu*, dar nici chiar aşa (trebuie cam 18 sunete diferite pe secundă pentru a se ajunge la acel

[15] Prin *formă continuă* se referă la o muzică fără cezuri, fără tăieturi radicale, aşa putând vedea cum toate temele încep şi se termină în *pianissimo*. Secţiunile formei nu intră *din cer* şi nu se poate delimita cu exactitate unde începe o secţiune şi unde se termină alta. Aşa se poate relaţiona cu momentele lui Escher.

Scanned with OKEN Scanner

nivel când nu se mai pot distinge notele, iar limita setată de mecanismul clavecinului este de 15-16 note pe secundă). Precum corzile sunt ciupite de *plectrum*, în afară de sunete se pot auzi, de asemenea, zgomote destul de puternice. Întregul proces este o serie de *impulsuri sonore* într-o succesiune rapidă ce crează impresia sunetului continuu"[16].

Amy Bauer[17] descrie piesa ca un *trompe-l'oreille*, creând „un tip de *stază* în activitatea extrem de alertă". Ea compară *Continuum* cu o descriere liniştită a experienţelor schizofrenice a „unei intense activităţi cerebrale în care experienţele interioare au loc la o viteză extrem de mare, întâmplându-se mult mai mult decât este posibil în viaţa exterioară. Rezultatul a dus la efectul unei *mişcări lente*"[18].

Spre mijlocul anilor '70, Ligeti a scris singura sa operă, *Le Grand Macabre* (1975-1977, revizuită în 1996), o lucrare de teatru absurd cu multe referinţe escatologice. Opera este construită în două acte, libretul, bazat în principal pe lucrarea autorului belgian *Michel de Ghelderobe*, fiind scris de compozitor în colaborare cu Michael Meschke. Libretul original a fost scris în limba germană, opera fiind tradusă de asemenea în suedeză, engleză, franceză şi italiană.

După contactul cu anti-opera *Staatstheater* a lui Kagel, Ligeti a ajuns la concluzia că nu a fost posibil să se mai scrie anti-opere, rezolvând această problemă prin subtitlul *anti-anti-opera*, creaţie cu caracter ironic atât la adresa tradiţiilor, cât şi la critica anti-operă a genului. Pornind de la scurta uvertură, cu o mixtură sonoră ritmică scrisă pentru 12 corni, până la *Passacaglia* finală, prelevând morfologia stilului clasic, lucrarea implică un colaj de sonorităţi bazate pe un ansamblu de sunete urbane, dar şi pe texturi prelucrate după partiturile lui Beethoven, Rossini şi Verdi. Opera lui Ligeti este presată de momente ironice şi ambigue, convergând spre un mesaj serios legat de moarte pus într-o lumină umoristică.

Subiectul principal este mortalitatea, iar caracterul cheie este *Moartea*, în forma personajului Nekrotzar (destinat unui bas-bariton). *Marele Macabru* a fost un succes mondial ce-l apropie de muzica lui Spike Jones, cu glume, claxoane de maşini, sonerii de uşă, onomatopee, sau texte precum *Ura! Ura! Mi-a murit soţia?*

Trecerea spre perioada anilor '80, se realizează prin intermediul a două lucrări de mare valoare: *Passacaglia ungară* şi *Hungarian Rock (Chaconne)* pentru clavecin. „[...] Ambele scrise în anul 1978 [...] ele răspund, într-un fel, celor două obsesii ale studenţilor săi din Hamburg: *noua tonalitate* şi structurile ritmice repetitive ale muzicii rock"[19]. Amândouă sunt scrise pentru clavecin şi preiau formele repetitive ale *chaconnei* baroce şi *passacagliei* ca bază structurală. *Passacaglia ungherese* marchează o reîntoarcere spre melodiile ungare şi armoniile tonale. În acelaşi timp, *Hungarian Rock* preia tiparul unei extrem de scurte *chaconne* inspirat de muzica rock şi îi adaugă o linie solo, care este reminiscenţa orgii rock solo din decada anterioară. În ciuda cromatismului total, aceste două piese sunt cele mai tonale din ultima vreme.

Muzica sa din anii '80 şi '90 continuă să emfazeze complexul mecanic ritmic, deseori într-un limbaj cromatic mai puţin dens (tinzând să înlocuiască tricordurile majore şi minore şi structurile polimodale). Importante sunt *Études pour piano* (Caietul I, 1985; Caietul II, 1988-1994; Caietul III 1995-2001), care îşi au originea în diverse surse, precum gamelan, poliritmia africană, *Bela Bartók*, *Conlon Nancarrow* şi *Bill Evans*, având o incredibilă varietate stilistică, de la piese poliritmice tumultoase până la cele reflexive, nu departe de idiomul unor *Claude Debussy* sau *Bill Evans*. Alte lucrări notabile în creaţia sa sunt *Concertul pentru pian* (1985-1988), *Concertul pentru vioară* (1992) şi *Nonsense Madrigals* (1993), *a cappella*, dintre care unul îşi are la baza textului alfabetul.

---

[16] Amy Bauer – *'Tone-Color, Movement, Changing Harmonic Planes': Cognition, Constraints and Conceptual Blends, Ligeti in Conversation*, University of Rochester Press, 2004, pp. 22-23.
[17] Amy Bauer – *op. cit.*, *The Pleasure of Modernist Music*, 2004, p. 132.
[18] Louis A. Sass – *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York, Basic Books, 1992.
[19] Richard Toop – *György Ligeti*, Phaidon, 1999, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele sale lucrări, *Hamburg Concerto* pentru corn şi orchestră de cameră (1998-1999, revizuit în 2003) şi ciclul de cântece *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* (*With Pipes, Drums, Fiddles*, 2000), sunt întoarceri la rădăcinile folclorului maghiar. *Ciclul de cântece* sintetizează elementele pe cât de frumoase, pe atât de aventuroase din lunga sa carieră din a doua jumătate a secolului XX, o muzică-fundal pentru poezii semnate de *Sandor Weores* şi totodată o încununare a carierei, un cântec de lebădă în note înalte, pentru care toţi cei interesaţi de muzica contemporană ar trebui să-i fie recunoscători, după cum a menţionat şi Victor Andrieş într-un articol scris ulterior morţii lui Ligeti.

În 1973, Ligeti a acceptat un post de profesor în cadrul *Hamburg Hochschule für Musik und Theater*, unde va rămâne până în 1989, când se va pensiona. La începutul anilor '80 el suferea de probleme cu inima, ceea ce a dus la absenţa sa de pe scena muzicală pentru o perioadă de timp, apoi a reapărut cu *Horn Trio* (1982). Oricum în anii 1980 şi 1990 Ligeti a avut o perioadă foarte productivă din punct de vedere componistic, însă, după trecerea în noul mileniu, problemele de sănătate au revenit şi nu au mai apărut lucrări de mare anvergură după ciclul *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* (*With Pipes, Drums, Fiddles*). În ultimii ani, cele trei volume de *Études* pentru pian au ajuns celebre prin înregistrările realizate de *Pierre-Laurent Aimard*, *Fredrik Ullén* şi alţii.

În consecinţă, putem observa cum creaţia lui Ligeti însumează destul de multe etape stilistice, ce reprezintă atât o sinteză a marilor descoperiri în domeniul sonor, cât şi o deschidere a mai multor drumuri în această artă ce îşi caută creatorii potriviţi. În ciuda acestui fapt, toate creaţiile sale, indiferent de stilistica în care pot fi încadrate, conţin pregnant tehnica *cluster*-ului şi structuri micropolifonice, astfel, Ligeti punându-şi amprenta asupra muzicii culte din a doua jumătate a secolului XX. Din acest motiv György Ligeti poate fi considerat un pionier, nu numai pe spaţii restrânse, ci în ansamblul creaţiei sale.

Stylistic Stages in György Ligeti's work

This paper is a starting point for a future research where we wish to follow in detail *György Ligeti*'s compositional evolution.

Ligeti, who sadly departed from among us two years ago (in 2006), is regarded by most researchers as one of the most innovative and influential characters of contemporary music. His work, which can be placed between the mathematical obsessions of the (minimalist) serialists and the aleatoric dialects displayed by John Cage, is embodied in a current/style which the Maestro himself calls *micropolyphony*. His stylistic diversity, marked by a high degree of vivacity, humour and irony, remains admirable.

Having lived in a troubled epoch (socially and politically), Ligeti often encountered difficulties regarding communication between Hungary and Western Europe. Before emigrating, his compositions had been hindered by censorship and political reprisals which forbade access to new musical ideas and discouraged public presentations of sonorous experiments.

In the classification conceived in the present study, a first stage of the Ligetian work would be the **folkloric** one; Ligeti was drawn to Béla Bartók's creation not only because he was Bartók's compatriot, but especially because the latter had strenuously opposed, throughout years of activity, chauvinistic politics promoted by the bourgeoisie and had utterly condemned the fascist regime. Moreover, Bartók's research of authentic folkloric treasure had helped to bring into being a truly original art.

From some researchers' point of view there is but one other stage, the **mature**, originating in the '50s, but which we have regarded as **the stage of experiments**. It is now that Ligeti was drawn to electronic devices and by Stockhausen's, Köenig's and/or Eimert's music.

We have considered that **the mature stage** occurs in the late '60s, when Ligeti had already made his own style and was *experienced* enough to write a music marked by individuality.

There are undoubtedly other moments (stages) that might be observed in Ligeti's work, but overall, we should at least know the most important (mentioned above) and get acquainted with his most representative works. At any rate, this study proposes neither the finding of answers nor the ultimate systematization of Ligeti's work; it means to arouse interest in the research of *György Ligeti*'s complex personality.

Scanned with OKEN Scanner

UNITATE ŞI DIVERSITATE STILISTICĂ ÎN *CONCERTUL NR. 1* DE GAVRIIL MUSICESCU

Irina Zamfira Dănilă
Doctorand
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Mihail Cozmei

Personalitate muzicală de primă mărime în ultimul sfert din veacul al XIX-lea, Gavriil Musicescu (1876-1903) a luptat şi a reuşit, în bună măsură, să ridice la cote superioare nivelul muzicii culte din acele vremuri, nu numai pe plan componistic, ci şi pe plan interpretativ şi pedagogic. Muzicianul ieşean a fost totodată şi un teoretician bine pregătit şi deosebit de exigent, dovedind serioase preocupări pentru cunoaşterea caracteristicilor specifice ale creaţiei bisericeşti şi laice, aşa cum reiese, de pildă, din articolele şi studiile publicate în revista „Arta", prima revistă muzicală apărută la Iaşi în 1884, sub conducerea lui Titus Cerne[1]. Afirmaţia de mai sus se bazează atât pe culegerile de melodii populare şi armonizările acestora, cât şi pe transcrierile în notaţie liniară a celor mai importante cărţi de psaltichie din cultul ortodox, publicate în colaborare cu foştii săi colegi de la Conservatorul ieşean, Ghe. I. Dima şi Grigore I. Gheorghiu.

Se poate afirma, cu siguranţă, că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu există în muzica cultă românească un alt muzician de o asemenea largă deschidere, care să fi cunoscut la un înalt nivel ambele sisteme muzicale, occidental, dar şi psaltic.

Deşi a fost un susţinător fervent al ideilor novatoare privind prelucrarea modală a melodiilor populare, şi şi-a apărat cu curaj punctul de vedere, polemizând în revista „Arta", Musicescu nu a aplicat ideile sale novatoare în creaţiile corale liturgice. Dovada cea mai elocventă în acest sens este capodopera sa, *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt şi pian*, realizată în totalitate după principiile sistemului tonal occidental şi în care nu apelează la filonul psaltic tradiţional, ci utilizează o melodică de invenţie proprie,de factură clasică. Se menţine un semn de întrebare asupra problemei de ce Musicescu, care era profesor de armonie la Conservator, nu şi-a impus în activitatea sa de la catedră, principiile sale în ceea ce priveşte modalismul.

Dintre elevii săi[2], Theodor Teodorescu şi, într-o oarecare măsură, şi Ion Vidu au urmat calea indicată de profesorul lor din Iaşi; de asemenea şi Alexandru Zirra, alt fost elev al lui Musicescu, cu studii şi în Ialia, utilizează modalismul în lucrările sale muzicale ample (operele

---

[1] Iată titlurile principalelor articole semnate de G. Musicescu în diversele publicaţii ale timpului:
5000 lei noi, în „Arta" (Iaşi), a. I, nr. 11 (10 februarie 1884), p. 167
Naţionalism sau cântece populare, în „Arta" (Iaşi), a. II, nr. 7 (1 ianuarie 1885), p. 50
Studiu asupra corurilor, în „Arta" (Iaşi), a. II, nr. 7 (1 ianuarie 1885), p. 54
Cântece naţionale, în „Arta" (Iaşi), a. II, nr. 9-10, 1885
Muzica populară, în „Albina" (Bucureşti), a. III, nr. 14 (2 ianuarie 1900), p. 374
Cântările bisericeşti şi muzica poporană, în „Arhiva" (Iaşi), a. XII, nr. 7 şi 8 (iulie-august 1901), p. 314

[2] Deşi Timotei Popovici, colegul lui I. Vidu, a studiat tot cu G. Musicescu, în final el a respectat tradiţia ardelenească de prelucrare tonală a melodiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Lăpuşneanu, *Capra cu trei iezi*, poemele simfonice *Cetatea Neamţului*, *Mama lui Ştefan cel Mare*, *Pe şesurile Moldovei*, simfonii[3]) în contextul mai larg al înnoirilor muzicale ale limbajului european apărute după moartea prematură a lui Gavriil Musicescu, în 1903. Cu siguranţă, mult mai bogată ar fi fost contribuţia acestuia din urmă la dezvoltarea cunoaşterii aprofundate şi obiective a problemelor ce frământau atunci pe muzicienii din fostele principate, dacă viaţa compozitorului ieşean nu s-ar fi curmat brusc la 56 de ani, în plină maturitate creatoare.

Distinsul istoric ieşean George Pascu şi Melania Boţocan subliniază, la rândul lor, aceeaşi idee, spunând că: „Din nefericire, Musicescu n-a putut dezvolta ceea ce începuse cu cele *12 cântece naţionale*, căci în 1903 încetează pe neaşteptate din viaţă"[4]. Înnoirile aduse de Musicescu au stârnit un viu ecou atât în ţară, cât şi în străinătate, aşa cum rezultă din articole publicate în ziare româneşti şi străine[5].

Cum s-a născut bijuteria creaţiei corale sacre, *Imnele Sfintei Liturghii*? În calitate de dirijor al corului Mitropoliei, Musicescu era obligat să introducă în repertoriu lucrări solemne, de mare succes în faţa publicului select de la Catedrala Mitropolitană. Întrucât repertorii liturgice autohtone valoroase nu existau, a fost nevoit să preia unele piese corale bisericeşti ruseşti sau altele, de la corul catedralei din Ismail. Dar fiind înzestrat cu harul invenţiei muzicale şi cu multă ştiinţă, a început să compună imnuri din Sfânta Liturghie ortodoxă pentru credincioşii din toate provinciile româneşti, fără a se implica în problemele care diferenţiază cântările religioase tradiţionale.

După o muncă creatoare de aproape două decenii, a reuşit să publice (în 1900, la cunoscuta imprimerie *Röder* din Leipzig) prima liturghie corală importantă din muzica cultă românească, *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt şi pian*. Această lucrare a fost foarte bine primită în mediile bisericeşti şi laice, având o circulaţie generală în toate provinciile româneşti, din Bucovina la Bucureşti sau în Banat. Că e vorba de o lucrare excepţională o dovedeşte şi faptul că şi în actualitate, după mai bine de o sută de ani de la apariţia ei, face parte din repertoriul tuturor corurilor de referinţă din România.

Care este explicaţia succesului acestei capodopere a muzicianului ieşean? Credem că, în primul rând, deosebit de inspirata melodică a *Liturghiei* şi capacitatea de a găsi soluţiile optime de armonizare, în spiritul rugăciunii practicate în biserica ortodoxă română. Acestópus nu este o liturghie de influenţă rusească, aşa cum s-a mai spus, ci reprezintă o creaţie originală, de mare forţă expresivă a lui G. Musicescu. Am căutat să descifrez ce mijloace artistice foloseşte maestrul în această creaţie. Exegeţii creaţiei sale, G. Breazul şi O. Lazăr-Cosma consideră că, din punct de vedere stilistic, lucrarea se încadrează în sfera creaţiei clasice.

Trebuie să precizăm în acest context faptul că în schiţa monografică realizată de G. Breazul este trecută sub tăcere capodopera creaţiei liturgice a lui Musicescu, nefiind citat nici titlul, nici data publicării acesteia. Explicaţia acestei importante omisiuni constă în faptul că, în perioada proletcultistă în care Breazul a publicat cartea (1962), i-a fost interzis de către cenzura politică, să se refere în vreun fel la lucrarea religioasă în cauză. Totuşi, el reuşeşte „să strecoare" anumite aprecieri stilistice asupra *Imnului Heruvic*, opus 5, piesă compusă în perioada studiilor de perfecţionare cu profesorul Hunke şi dedicată acestuia. Astfel, Breazul remarcă structura tripartită *Adagio-Andante-Allegro*, tempo-urile părţilor adaptate sensului textului religios, utilizarea de „riguroase înlănţuiri acordice, eleganta conducere a vocilor, cu sobre modulaţii, rare alteraţii, note accidentale, melodice şi un fugato în Allegro final"[6], caracteristici care conferă echilibru părţilor şi unitate întregului.

---

[3] Melania Boţocan, George Pascu, *Carte de istoria muzicii*, Iaşi, Ed. Vasiliana '98, vol. II, p. 611.
[4] Melania Boţocan, George Pascu, *Hronicul muzicii ieşene*, Iaşi, Ed. Noël, 1997, p. 115.
[5] *Ibidem*, p. 116.
[6] G. Breazul, *Gavriil Musicescu*, schiţă monografică, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., 1962, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, muzicologul citat arată că întregul arsenal de mijloace armonice şi polifonice „se integrează în marele principiu al armoniei clasice, al tonalităţii, al diatonismului major-minor" şi, prin aceasta, aparţine stilistic clasicismului. Această pertinentă concluzie se poate extrapola, fără teama de a greşi, principalelor cântări din creaţia de referinţă a lui Gavriil Musicescu, *Imnele Sfintei Liturghii.*

Muzicologul encicloped O. Lazăr-Cosma abordează creaţia corală a lui Musicescu în volumul VII al monumentalei lucrări, *Hronicul muzicii româneşti*[7], făcând mai întâi o trecere în revistă a conţinutului capodoperei lui G. Musicescu, *Imnele Sfintei Liturghii.* Muzicologul citat subliniază de la bun început valoarea artistică autentică a acestei creaţii, „impunătoare prin bogăţia şi calitatea materialului"[8]. Fiind un bun cunoscător al repertoriului liturgic rus, mai ales al lui Dimitrie Bortneanski, Musicescu a preluat, în manieră proprie, unele tehnici de compoziţie specifice creaţiei corale, precum cele de conducere, reliefare şi individualizare a partidelor vocale, *Liturghia* sa fiind destinată unui ansamblu coral cu număr variabil de voci, de la trei, patru la opt voci. Invenţia melodică proprie este cea care dă forţă acestei creaţii, fiind caracterizată „prin formule de largă cantabilitate, etalând fantezie şi inventivitate"[9].

Scriitura este în general omofonă şi utilizează înlănţuiri acordice al treptelor fundamentale cu cadenţe perfecte, dar şi trepte secundare în diferite răsturnări, cu septime, întârzieri şi note melodice, toate aceste mijloace componistice fiind puse în slujba atingerii scopului principal al cântărilor, şi anume, transmiterea stării de rugăciune, de contemplaţie şi de puternică trăire interiorizată. Nu sunt ocolite nici tehnicile polifonice, precum imitaţiile, progresiile, *canon*-ul, *fugato*-ul, care, folosite cu multă măiestrie împreună cu mijloacele armonice, conferă lucrării un caracter apropiat de „stilul solemn şi riguros articulat al maeştrilor artei sacre, Palestrina, Lassus, J. S. Bach, Haendel..."[10] Această importantă afirmaţie este susţinută şi de trăsăturile melodiei, specifice atât melodicii renascentiste, cât şi celei vechi bizantine: mersul treptat, fără salturi mari intervalice, ritmul determinat de urmărirea accentelor textului literar în proză ş.a., precum şi de arhitectura pieselor, cea mai des întâlnită formă fiind „lanţul de fraze", caracteristică madrigalelor renascentiste, dar şi forma tripartită bazată pe contrastul agogic, tonal şi de expresie, ce caracterizează *concertele grossi* baroce şi pe cele clasice.

Muzicologul citat subliniază că cele mai valoroase piese ale *Liturghiei* sunt cele două concerte religioase, *nr. 1, op. 15*, în Si bemol major, „Cine se va sui...", şi *nr. 2, op. 30*, în Do major, „Înnoieşte-te, noule Ierusalime", compus pentru sfinţirea Catedralei Mitropolitane din Iaşi, ce a avut loc la 23 aprilie 1887. În cele ce urmează vom prezenta analiza muzicală detailată a *Concertului nr.1* din cadrul *Imnelor Sfintei Liturghii.*

Acest concert liturgic amplu în Sib major are ca text fragmente din psalmii 23, 150 şi 142, pe care G. Musicescu le foloseşte pentru cele trei strofe mari, **A**, **B**, **C**, contrastante ca tempo, tonalitate şi expresie, care alcătuiesc lucrarea: **A** – ***Andante-Allegro*** – **B** – ***Adagio*** – **C** – ***Allegro***. Compozitorul apelează la această structură tripartită contrastantă dorind să sugereze caracterul concertant al lucrării, intenţie declarată chiar din denumirea de *Concert liturgic* acordată acestei piese, care este, în sine, un chinonic.

În prima strofă **A** (m. 1-76), observăm indicaţiile diferite de tempo, ***Andante*** şi apoi ***Allegro***, care sugerează asemănarea cu genul de *concerto grosso* instrumental baroc, caracterizat prin dialogul dintre partidele solistice instrumentale, *ripieno* şi restul orchestrei, *tutti* şi în care, uneori, la prima parte se face o introducere lentă, pentru a spori impresia de dinamism a mişcării *Allegro*. Voi da în continuare schema formei primei mişcări a strofei **A** şi planurile tonale corespunzătoare:

---

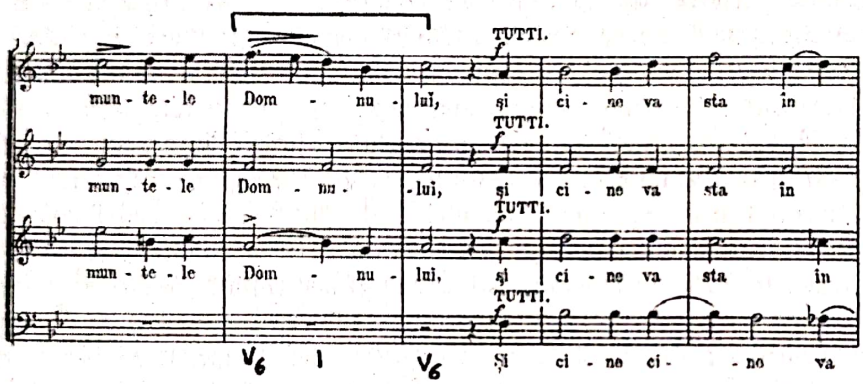
[7] O. Lazăr-Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. VII, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986, pp. 248-253.
[8] *Ibidem*, p. 250.
[9] *Ibidem*, p. 251.
[10] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

a (m. 1-7) Sib (T)	**a1** (m. 7-12) Sib (T) ~ Fa (D)	**a2** (m. 12-20) Fa ~ Sib ~ sol ~ Sib	
b (m. 20-33) Sib ~ sol ~ Mib ~ do ~ Sib	**b1** (m. 33-41) sol	**b2** (m. 41-57) sol ~ Sib ~ Fa ~ Sib	**b3** (m. 57-73) Sib ~ do ~ Sib
x (m. 73-76) Sib			

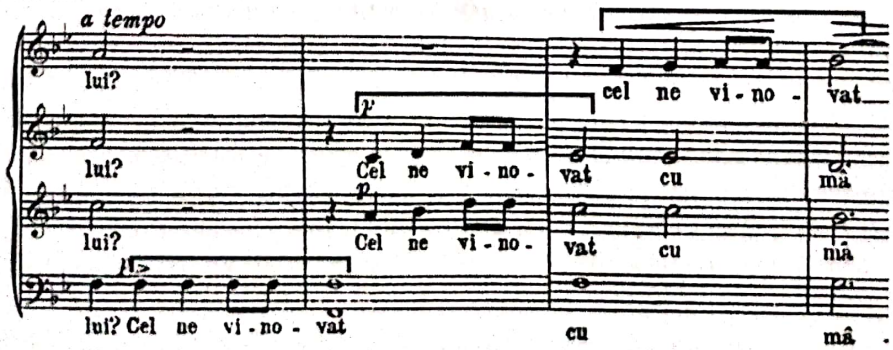
În prima frază **a** (m. 1-7), nemodulantă, cu textul: „Cine se va sui în muntele Domnului", compozitorul foloseşte o scriitură omofonă transparentă, la trei voci (sopran, alto, tenor), linia melodică a sopranului fiind susţinută prin complementaritate ritmică de alto şi sopran. Treptele folosite sunt cele principale, dar şi secundare, iar cadenţa este tonală, perfectă, deschisă: V_6-I-V_6, cu o broderie inferioară.

Ex. 1



A doua frază, **a1** (m. 7-12), cu textul „şi cine va sta în locul cel sfânt al Lui?" evoluează pe funcţiile principale ale tonalităţii Si*b*, până la măsura 11, când, prin anularea alteraţiei constitutive mi*b*, se modulează la Fa major, dominanta tonalităţii de bază (Si*b*). În această a doua frază intervine de la început şi vocea de bas, iar scriitura este omofonă, dar izoritmică până la cadenţa închisă la tonica noii tonalităţi, Fa major. Ultima frază a primei mişcări, *Andante*, **a2**, (m. 12-18), cu textul „Cel nevinovat cu mâinile şi curat cu inima" foloseşte imitaţia, ca element de scriitură specific polifoniei. Astfel, recitativul vocii de bas, ce intră pe contratimp, la măsura 12, este imitat liber, doar ritmic, la măsura 13, de vocile de tenor şi alto, iar la măsura 14, de sopran,

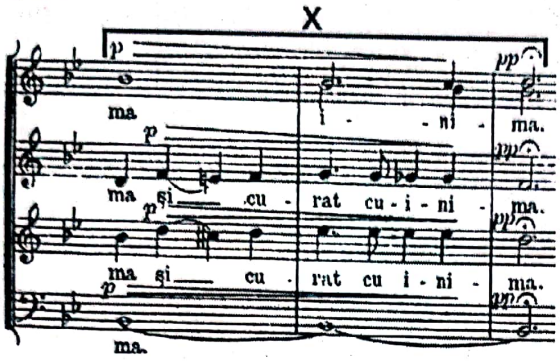
Ex. 2



după care vocile evoluează omofonic, cu o scurtă inflexiune modulatorie la sol minor, relativa minoră a lui Si*b*, realizată la măsura 16 prin cromatizarea lui sol (dar la care se renunţă rapid, în măsura următoare), spre cadenţa perfectă a frazei, $I_{6/4}$-V_7-I (m. 17-18). De la măsura 18 până la

sfârşitul frazei, complementul cadenţial **X**, realizat cu o dublă broderie inferioară la vocile interne, are rolul de a sublinia cadenţa la tonica Si*b*.

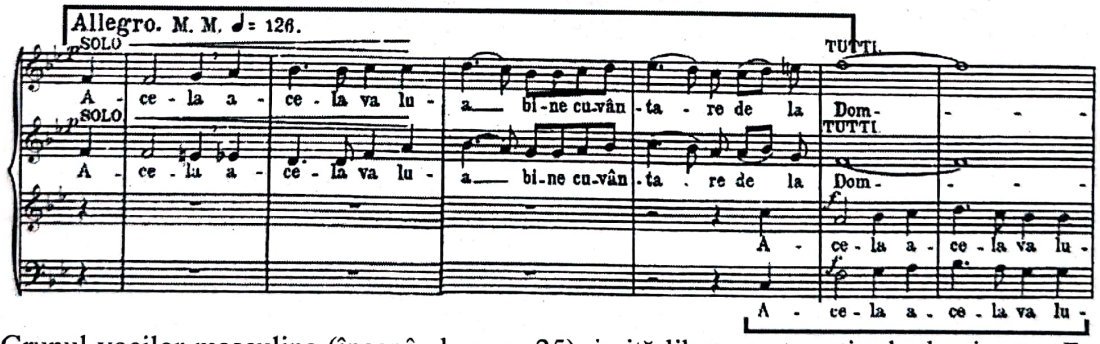
Ex. 3



Remarcăm chiar de la bun început, măiestria compozitorului în realizarea caracterului concertant al piesei, prin stăpânirea la perfecţie a tehnicii de conducere a vocilor, acestea grupându-se în moduri variate de la o frază la alta şi fiind puse să dialogheze. Pentru ca efectul solistic să fie mai puternic, Musicescu apelează şi la contrastul dinamic: astfel, întrebarea „Cine se va sui în muntele Domnului" este în nuanţă de *piano*, continuarea acesteia – „şi cine va locui în locul cel sfânt al Lui?" – în nuanţă de *forte* şi în *tutti*, pe când răspunsul – „Cel nevinovat cu mâinile şi curat cu inima", iniţiat de recitativul basului şi continuat în maniera deja menţionată – se face în nuanţa *piano*, care va descreşte la finalul acestei mişcări lente până la *pianissimo*.

Mişcarea ***Allegro*** a primei părţi a *Concertului nr.1* debutează tot în manieră solistică, de dialog între grupe de voci, cu fraza **b** (m. 21 cu *auftakt*-30), cu textul „acela va lua binecuvântare de la Domnul şi dreptate de la Dumnezeu Mântuitorul său". Motivul tematic, expus în tonalitatea Si*b*, este încredinţat vocilor feminine, care pornesc din unison, despărţindu-se apoi treptat până la intervalul armonic de sextă (m. 22), după care merg paralel, la terţă.

Ex. 4

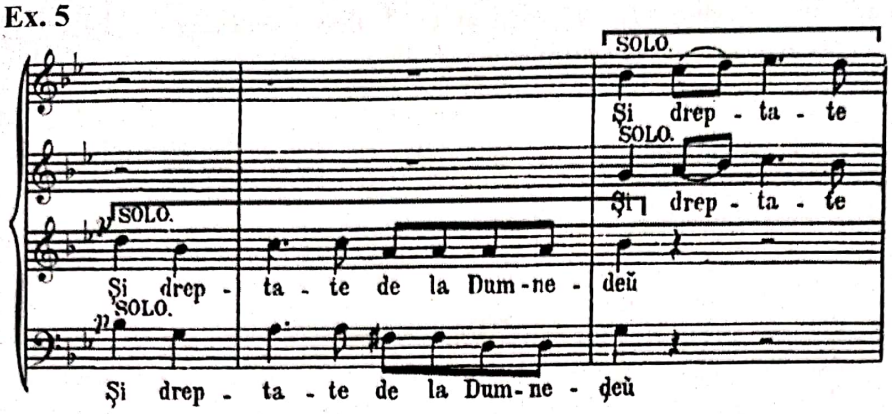


Grupul vocilor masculine (începând cu m. 25), imită liber acest motiv, la dominanta, Fa (ca în tehnica *fugato*), păstrând neschimbat doar ritmul, nu şi melodia, timp în care vocile de alto şi sopran vor susţine o pedală armonică la interval de octavă, pe sunetul **fa**. De la măsura 28, scriitura devine omofonă, mai întâi existând o complementaritate ritmică între vocile feminine şi cele masculine, iar apoi chiar o izoritmie la toate vocile (m. 29-30). Fraza **b** evoluează armonic succesiv prin modulaţie cromatică, de la tonalitatea de bază, Si*b*, la sol minor, relativa minoră (m. 29, prin apariţia sensibilei fa#), la Mi*b*, subdominanta tonalităţii de bază, apoi la Fa (m. 30, prin la bemol), la do minor (relativa minoră a lui Mi*b* major, prin si becar) şi, în sfârşit, la măsura 32, se revine la Si*b*, prin cadenţa perfectă clasică: $I_{6/4}$-V-I.

A doua frază din partea I, **b1** (m. 33-41), cu textul „Şi dreptate de la Dumnezeu, Mântuitorul său", aduce un nou motiv descendent, expus de vocile masculine în tonalitatea relativei, sol minor, deci printr-o modulaţie bruscă, nepregătită.

Scanned with OKEN Scanner

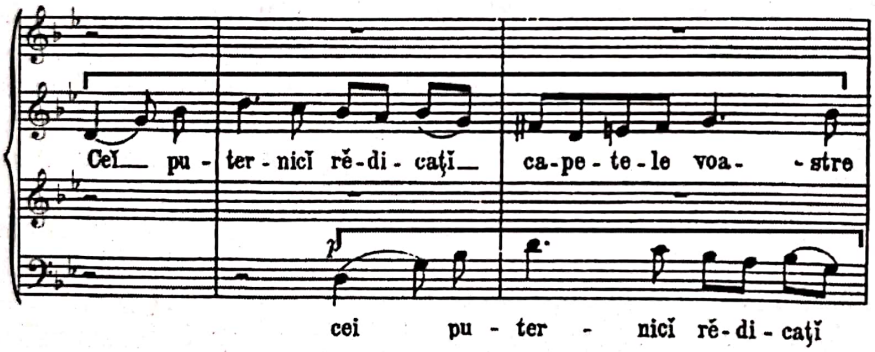
Ex. 5



Vocile feminine răspund cu acelaşi motiv, dar prezentându-l inversat (în sens ascendent) şi menţinând tonalitatea. Stilul dialogat continuă şi la măsura 36, prin intervenţia vocilor bărbăteşti care reiau varianta expusă de vocile feminine, dar cu modificări, urmând ca spre sfârşitul frazei **b1**, scriitura să devină omofonă şi izoritmică, cadenţându-se prin cadenţa clasică $I_{6/4}$-V-I, la tonalitatea tranzitorie din această frază, sol minor.

În fraza **b2** (m. 41-57), compozitorul utilizează intens tehnicile polifonice imitative, mai precis, imitaţia severă în stil *fugato*. Astfel, **b2** debutează prin expunerea în tonalitatea sol minor, de către alto, a unei noi teme, pregnante, pe textul „Cei puternici, ridicaţi capetele voastre".

Ex. 6

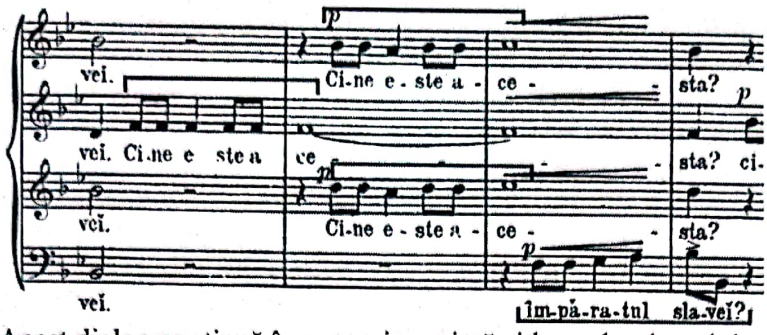


Această melodie este imitată sever la octavă de către bas de la măsura 42 până la măsura 44, unde are loc o inflexiune modulatorie la Fa major, dominanta tonalităţii de bază (Si*b*), care este însă părăsită imediat, revenindu-se la sol minor prin readucerea sensibilei fa# (m. 47-48). Acest travaliu tematic continuă, producându-se astfel secvenţarea materialului tematic expus iniţial, prin distrugerea fostei sensibile, fa# şi utilizarea acordului de dominantă a tonalităţii Fa major (m. 50-51), cu textul „ca să intre împăratul". Cu ajutorul acestei modulaţii pasagere în Fa, atinge tonalitate Si*b* (m. 52), relativa majoră a tonalităţii sol minor, cu care a început această frază. Ca şi în alte situaţii din muzica tonală din finalul unei piese, pentru a afirma noua tonică, compozitorul realizează o modulaţie pasageră la Fa, dominanta tonalităţii de bază, Sib (m. 53), apoi cadenţează, perfect ($I_{6/4}$-$V_{5/3}$-I, m. 56-57), încheind astfel fraza **b2**.

Dar prima parte a *Concertului nr. 1* de Musicescu nu se încheie aici, la măsura 57, cu textul „Ca să intre împăratul slavei", ci urmează cea de-a treia frază, **b3** (m. 57-73), cu textul „Cine este acesta? Împăratul slavei, domnul Savaoth, acesta este împăratul slavei". Această frază începe şi se încheie cu tonalitatea de bază, Si*b*, existând însă pe parcurs şi unele inflexiuni modulatorii. Datorită textului psalmului, care are caracterul unui dialog, întrebare-răspuns, compozitorul a preferat modalitatea dialogului muzical între grupe de voci. Astfel, partida de alto expune întrebarea „Cine este acesta?" la dominantă (m. 57), iar sopranul şi tenorul repetă variat, în Si*b* (m. 58), la interval de terţă, ca într-un duet, răspunsul fiind dat de bas: „împăratul slavei".

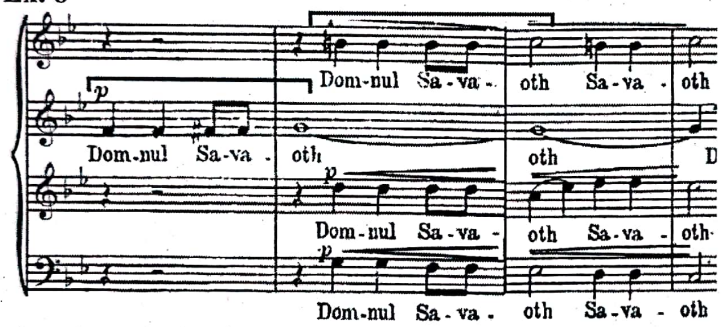
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 7



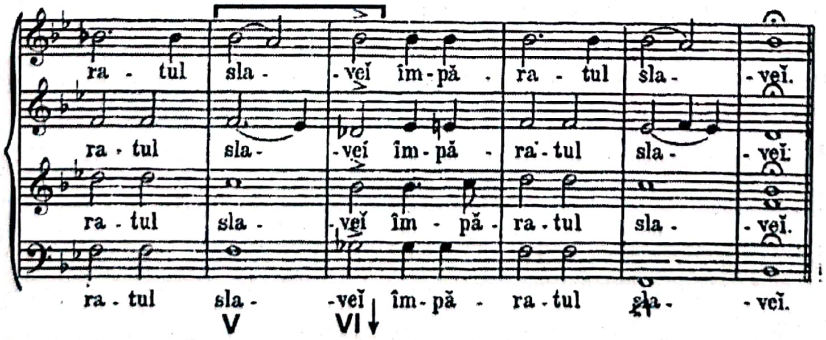
Acest dialog continuă în aceeaşi manieră şi la aceleaşi voci, inversând melodia sopranului cu cea a tenorului, răspunsul basului fiind însă menţinut identic (m. 60-63). Al doilea dialog dintre voci este construit pe textul „domnul Savaoth", expus tot de partida de alto în mers cromatic ascendent (fa-fa#-sol, m. 63), care primeşte răspunsul de la celelalte voci (sopran, tenor, bas, m. 64-65), în scriitură izoritmică.

Ex. 8



Ca şi în cadrul primului dialog, acest mod de tratare se repetă, însă cu profil descendent cromatic la vocea de alto (m. 66-69). Observăm şi o inflexiune pasageră la do minor, prin aducerea sensibilei si becar (m. 64), din care se revine prin mersul cromatic descendent sol-sol*b*-fa (m. 66) şi readucerea lui si bemol (m. 69). Amplul travaliu realizat în prima partea *Concertului nr. 1* se încheie în stil omofono-armonic, vocile declamând la textul „acesta este împăratul slavei", printr-o cadenţă amplă, în care, pe lângă treptele principale, remarcăm şi înlănţuirea specifică cadenţei întrerupte dramatice, V-VI↓.

Ex. 9



Subliniem inspirata alegere de către Musicescu a mijloacelor de expresie şi a procedeelor muzicale utilizate în partea întâi a *Concertului liturgic nr. 1*. În cadrul acestora din urmă, mijloacelor polifonice le revine primul loc, fiind însă susţinute de fundalul armonic de factură tonală occidentală. Remarcăm, de asemenea, şi invenţia melodică pe textul psalmului 23: „Acela va lua binecuvântare de la Dumnezeu, Mântuitorul său. Cei puternici, ridicaţi capetele voastre, uşi veşnice ridicaţi-vă ca să intre Împăratul slavei. Cine este acesta? Împăratul slavei". Deşi

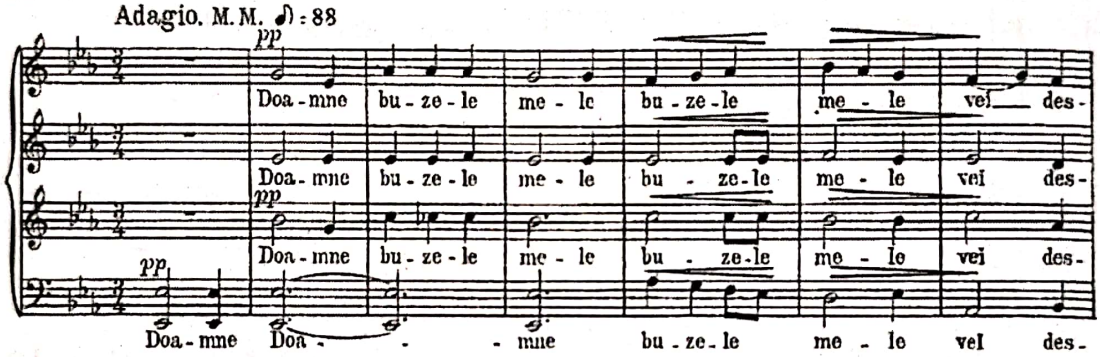
Scanned with OKEN Scanner

textul psalmului nu este versificat, ci în proză, Gavriil Musicescu reuşeşte să redea muzical în mod adecvat accentele tonice ale limbii române, descoperind cele mai potrivite intervale şi ritmuri în exprimarea muzicală a textului religios. El foloseşte mult mersul treptat, evitând salturile intervalice mari, aşa cum se practică în muzica palestriniană, dar şi în cea psaltică. Inspiratele melodii ale lui Musicescu sunt mai bine reliefate prin utilizarea procedeelor polifonice.

Partea a II-a, **B** (m. 77-125), ***Adagio***, în tonalitatea Mi*b* (aflată la o distanţă de o cvintă descendentă faţă de Si*b*) are ca text o inciză din psalmul 150: „Doamne, buzele mele vei deschide şi gura mea va vesti lauda Ta". În plan expresiv, această parte relevă o atmosferă de adâncă reculegere şi meditaţie ce degajă un profund sentiment religios.

Prima perioadă, **A** (m. 77-92) este formată din două fraze **a** şi **a1**. Prima frază, **a** (m. 77-85), cu textul: „Doamne, buzele mele vei deschide" este închisă, nemodulatorie, începe cu pedala basului pe tonica Mi*b*, timp de o măsură, apoi la măsura 78 intervin sopranele ce susţin linia melodică caracteristică muzicii bisericeşti, cu mers treptat, salturi mici intervalice, profilul său fiind iniţial ascendent, apoi, spre cadenţă, descendent.

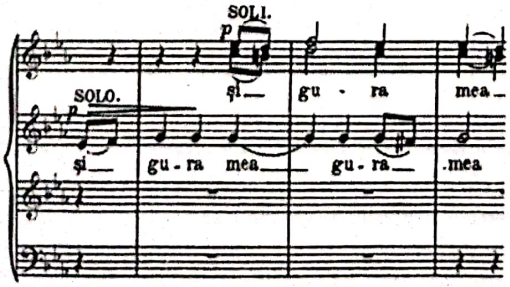
Ex. 10



Fraza evoluează pe funcţiile de tonică şi dominantă (m. 77-80), în continuare fiind utilizate şi trepte secundare (II, VI), iar cadenţa este închisă, V-I. Fraza a doua, **a1** (m. 85-92), cu textul: „Şi gura mea va vesti lauda Ta" este închisă, modulatorie şi foloseşte mijloace polifonice imitative. Astfel, motivul tematic al basului (m. 85) este imitat la interval de două octave de vocea sopranului (m. 86), evoluând apoi în mers preponderent descendent. În această a doua frază a perioadei **A** sunt realizate o serie de modulaţii, după cum urmează: la relativa minoră, do a tonalităţii Mi*b* (m. 86, prin sensibila si becar), apoi la relativa minoră, fa, a subdominantei La*b* a tonalităţii de bază Mi*b* (m. 87, prin sensibila mi becar), la măsura 89 revenindu-se la tonica Mi*b*, prin cadenţa perfectă cunoscută, $I_{6/4}$-$V_{5/3}$-I (m. 90-92).

Următoarea perioadă, **B** (m. 92-111) este amplă şi formată din trei fraze: **b** (m. 92-98), **b1** (m. 98-104), **b2** (m. 104-111). Prima frază, **b**, repetă textul „Şi gura mea", aducând o modulaţie bruscă, nepregătită, la tonalitatea do, relativa minoră a lui Mi*b*. Este construită sub formă de dialog imitativ liber între grupele de voci, la început între alto şi sopran unu şi doi (m. 92-95),

Ex. 11

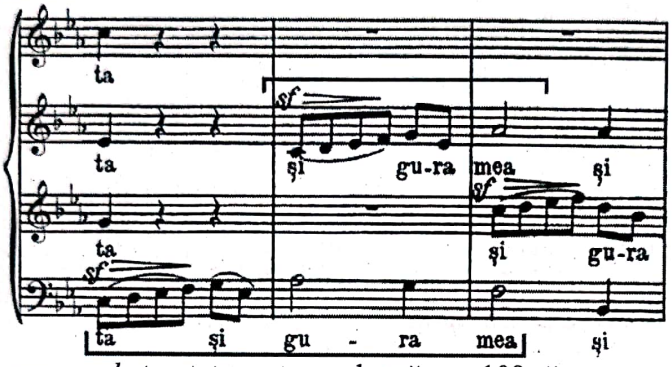


apoi între bas şi tenorii unu şi doi (m. 96 cu *auftakt*-98), fraza fiind deschisă, do, $I_{6/4}$-V.

Scanned with OKEN Scanner

În fraza **b1** (m. 98-111), cu textul: „şi gura mea va vesti lauda Ta", ce păstrează noua tonalitate, do minor, scriitura este omofono-armonică, la patru voci şi se remarcă prin expresivitatea liniei melodice susţinute de sopran, care realizează la măsura 99 un punct culminant, prin salt de cvintă, urmat de coborârea treptată spre tonica do minor. Cadenţa acestei a doua fraze este intrusă, reprezentând punctul de plecare al ultimei fraze a perioadei **B**, **b2** (m. 104-111), ce insistă pe textul „şi gura mea va vesti lauda Ta". Procedeele utilizate sunt predominant polifonice, basul intonând un motiv cu mers ascendent (m. 104-105), ce este imitat succesiv, mai întâi de alto (m. 105), apoi de tenor (m. 106),

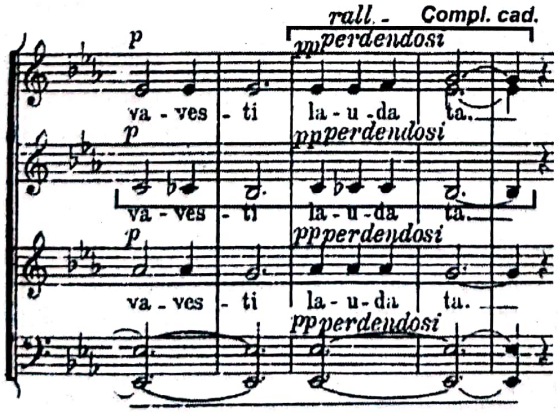
Ex. 12



întru-un *crescendo* treptat, pentru ca la măsura 109 să se reunească toate cele patru voci. Pe plan armonic, fraza **b2** evoluează din do minor la relativa majoră, Mi*b*, la care se revine prin modulaţie cromatică la măsura 106, prin readucerea alteraţiei si bemol şi formarea acordului de septimă de dominantă a tonalităţii de bază a acestei părţi, Mi*b*, cadenţa frazei făcându-se la tonică (m. 110-111).

Ultima perioadă, **C** (m. 111-125) are un rol conclusiv, de **Coda**, ea repetând textul frazei **b2**: „gura mea va vesti lauda Ta". Sunt utilizate acelaşi procedee imitative, ca şi în fraza **b2** a perioadei **B**, însă în cadrul susţinerii vertical acordice. Astfel, este imitat textul „gura mea va vesti", sub formă de dialog între sopran şi tenor (m. 113-117), pentru ca în continuare, de la m. 117, vocile să se reunească omofonic, până la cadenţa I-$V_{6/4}$-I, (m. 120-122), în care alto-ul are un frumos mers cromatic, cu note de pasaj. În continuare (m. 123-125), apare un scurt complement cadenţial, acordic, pe aceleaşi funcţii armonice principal, şi în aceeaşi manieră ornamentală.

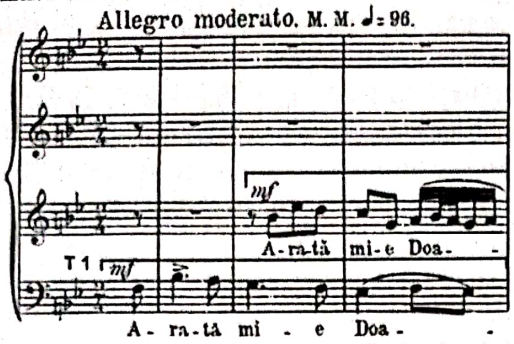
Ex. 13



Partea a III-a, ***Allegro moderato*** (m. 126-211) readuce tonalitatea de bază, Si*b*, este construită în formă de fugă dublă şi impresionează prin măiestria cu care sunt conduse vocile în ţesătura polifonică densă. Prima expoziţie de fugă (m. 126-152) începe prin expunerea subiectului de către vocea de bas, în Si*b*, răspunsul fiind dat de tenor în manieră *stretto* (m. 128),

Scanned with OKEN Scanner

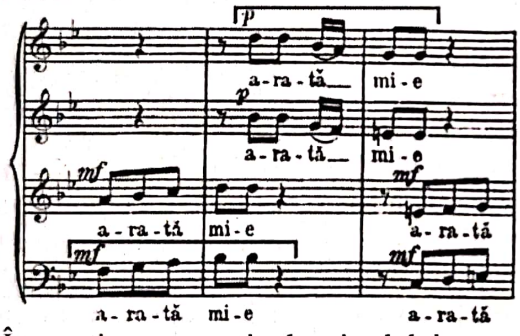
Ex. 14



pe parcursul expunerilor având loc inflexiuni modulatorii la sol, relativa minoră a lui Si*b* (m. 132), apoi la Fa, dominanta tonalității de bază (m. 134). Expunerea inițială a temelor muzicale ale fugii se încheie prin revenirea la tonalitatea inițială, cadența la tonica Si*b* fiind intrusă şi reprezentând punctul de plecare pentru repetarea expunerii subiectului şi răspunsului, dar în registrul acut, la vocile de sopran şi alto.

La măsura 148, are loc o modulație la Fa, dominanta lui Si*b* (prin aducerea sensibilei mi becar), moment în care intră toate cele patru voci în scriitură omofono-armonică, pentru a pregăti trecerea la primul episod al fugii, realizat în stil polifonic, prin dialogul între vocile bărbăteşti şi cele femeieşti, care răspund cu acelaşi text: „arată-mi mie" (m. 152-154).

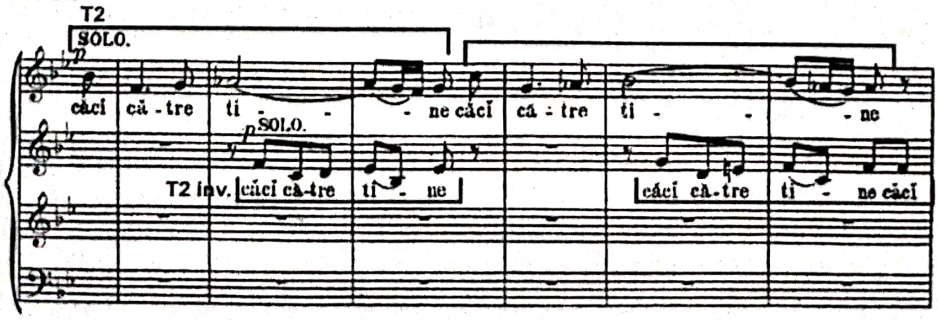
Ex. 15



În continuare, motivul episodului este secvențat, modulând din Fa major, la relativa minoră, re minor (m. 158). La măsura 160, se renunță la maniera dialogată între grupele de voci, compozitorul preferând să apeleze în continuare la scriitura contrapunctică la trei voci (m. 160-166), pe parcursul căreia are loc şi o inflexiune modulatorie la sol minor (m. 161). Primul episod al fugii se încheie prin revenirea la tonalitatea de bază (Sib), la a cărei tonică se cadențează, $I_{6/4}$-V_7-I.

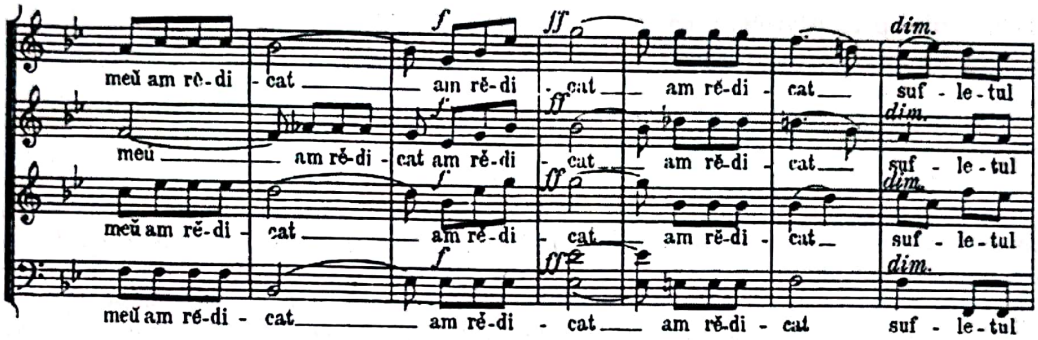
La măsura 169, începe al doilea moment important al părții a III-a, întrucât vocea de sopran intonează a doua temă a fugii (motiv pentru care fuga se numeşte „dublă"), în Mi*b*, pe textul: „căci către Tine am ridicat". Al doilea subiect la fugii provine din primul, care este inversat; răspunsul, dat de alto în scriitură *stretto*, este prescurtat (m. 170-171).

Ex. 16



Apoi, tema şi răspunsul sunt secvenţate, în plan armonic, modulându-se la măsura 173 la fa, relativa minoră a subdominantei lui Mi*b*, pe a cărei tonică se încheie şi expoziţia a doua (m. 174). Urmează al doilea episod al fugii (m. 175-188), realizat tot în manieră dialogată, dar de această dată între vocile feminine şi răspunsul interpretat în *tutti*, în scriitură omofonă şi izoritmică, ceea ce pregăteşte de fapt încheierea celei de a treia părţi a *Concertului nr. 1* de G. Musicescu. De la măsura 179, al doilea episod continuă în scriitură omofono-armonică izoritmică la patru voci, melodia sopranului atingând un punct culminant, apoi evoluând treptat spre tonica Si*b* (m. 189).

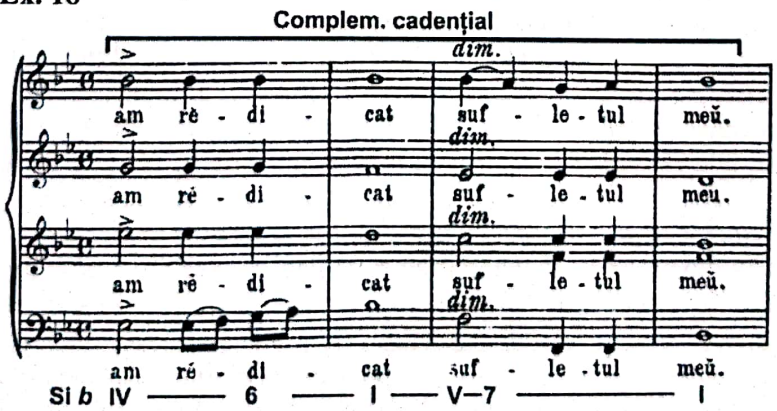
Ex. 17



Ceea ce urmează (m. 189-208), reprezintă reluarea variată a materialului din al doilea episod, dar de data aceasta cu rol de **Coda** a ultimei părţi a *Concertului nr. 1*. **Coda** este alcătuită din două segmente, diferite ca gândire muzicală. În primul segment apare o scriitură combinată, armonico-polifonică cu elemente de contrast ritmic (sincope) la vocile de alto şi bas, cu următoarele inflexiuni modale, cu efect dinamic şi expresiv deosebit: la m. 194, La bemol major, la m. 191, do minor, iar de la măsura 190 până la cadenţă (m. 192), se revine la tonalitatea Si bemol major, pe a cărei tonică se cadenţează: $I_{6/4}$-VI_b-I-$V_{5/3}$-$_7$-I, apoi acest segment este reluat, variat şi prescurtat (m. 196-200).

Segmentul final al **Codei** reia al doilea material tematic al episodului al doilea, precum şi maniera de tratare omofonă şi izoritmică, exprimând sintetic mesajul artistic şi religios al psalmului 142: „Căci către Tine am ridicat sufletul meu". Ultimele măsuri întăresc cadenţa finală, constituind din punct de vedere al formei, un complement cadenţial (m. 209-212), alcătuit din înlănţuirile (Sib) IV-I-V_7-I.

Ex. 18



Este remarcabilă perfecta reuşită a demersului artistic, prin realizarea unei desăvârşite concordanţe între conţinutul textului religios şi linia melodică. Astfel, de exemplu, la cuvântul

Scanned with OKEN Scanner

„am ridicat"(m. 204-205), Musicescu utilizează saltul de cvintă ascendentă, dovedind o bună cunoaştere şi aplicare a principiilor estetice muzicale şi literare.

În final, vom apela la opinia muzicologului O. Lazăr-Cosma, care, referindu-se la concertele liturgice ale compozitorului ieşean, spunea pe bună dreptate: „Prin prisma acestor concerte, arta corală capătă semnificaţii noi, de la prelucrările ingenioase ale unor citate, (...) până la aceste fresce sonore de proporţii, în care hieratismul expresiei atinge zone insurmontabile, măiestria fiind în largul ei..."[11], autorul acestora putând fi considerat, fără îndoială, un maestru al artei corale româneşti de la sfârşitul veacului al XIX-lea.

Stylistic unity and diversity in *Concerto no. 1* by Gavriil Musicescu

The Hymns of the Sacred Liturgy for mixed choir and piano by Gavriil Musicescu is an exemplary work of the orthodox liturgical repertoire, containing the main moments of the religious service, written entirely according to the principles of the Western tonal system.

In *Concerto no. 1* of this *Liturgy*, consisting of three contrasting parts, similar to the instrumental concerto, the composer masterfully uses classical composition elements. The melodic conduct is inspired and uses "widely cantable formulas that prove imagination and creativity"[12]. The musical writing emphasizes the merging of homophonic elements (consisting in chord chains of the main steps with perfect cadences, but also in secondary steps, with various reversals) with polyphonic elements, such as free immitation, dialogue between vocal groups and severe immitation in the *fugato* style. It should, however, be noted that in the third part the composer structures an impressive double fugue.

Through the masterful composition technique he uses and the force of his lofty artistic expression, *Concerto no. 1* by Gavriil Musicescu becomes similar to "the solemn and rigurous style of the masters of sacred music, Palestrina, Lassus, J. S. Bach, Haendel..."[13] being ranged among the European musical creators of universal value.

[11] O. Lazăr Cosma, *op.cit.*, p. 254.
[12] *Ibidem*, p. 251.
[13] *Idem*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE VARIAȚIONALE ÎN SUITA CLUJEANĂ PENTRU PIAN

Iulia Mare
Anul I, Master
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Clasa prof. univ. dr. Pavel Puşcaş

Şcoala pianistică clujeană a contribuit considerabil la dezvoltarea repertoriului dedicat pianului. Era important ca odată cu înființarea Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj (1919), compozitorii să poată compune cu siguranța că lucrările lor vor ajunge pe podium. Cele trei pianiste-pedagog – Ana Voileanu-Nicoară, Ecaterina Fotino-Negru şi Eliza Ciolan – au fundamentat o şcoală pianistică în care creația românească era obligatorie. Majoritatea suitelor clujene au fost prezentate în primă audiție de cele trei pianiste şi de elevii lor, dintre care cel mai reprezentativ nume, care poartă tradiția mai departe, este cel al pianistei Ninuca Oşanu-Pop.

Dintre suitele pentru pian compuse de autori clujeni, le-am ales ca emblematice, pe următoarele trei: *Impresii de la țară, op. 6* de Marțian Negrea, *Suita de cântece şi dansuri* de Sigismund Toduță şi *Suita de cântece şi jocuri* de Liviu Comes. Motivația pentru aceste alegeri constă în primul rând în importanța pe care au avut-o cei trei maeştri în cadrul şcolii clujene de compoziție. Astfel, concepția lor despre actul creator a reprezentat un punct de reper în creația mai tinerilor compozitori.

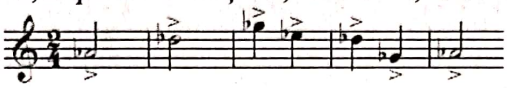
Dacă prima dintre suite (*Impresii de la țară* de Marțian Negrea) a fost compusă în perioada înființării Conservatorului, în anul 1921, deci şi a fundamentării unei şcoli de compoziție, următoarele două, *Suita de cântece şi dansuri* de Sigismund Toduță şi *Suita de cântece şi jocuri* de Liviu Comes, au fost scrise cu treizeci de ani mai târziu, în 1951 şi, respectiv, în 1952. Se observă încă de la început o diferențiere în opțiunea stilistică, generată de distanța temporală. În timp ce Marțian Negrea aderă la un stil influențat de curentul impresionist francez, fără ca apelul la folclor să fie o prioritate, suitele din anii 1950, poartă o acută amprentă a folclorului. Astfel, dacă în raportul dintre suita lui Marțian Negrea şi cele două suite, ale lui Sigismund Toduță şi Liviu Comes, vom surprinde elemente de complementaritate, relația dintre suita toduțiană şi cea comesiană este de mult mai intimă.

Ne propunem în această prezentare o incursiune asupra felului în care fiecare dintre aceşti trei compozitori utilizează principiului variațional în genul suitei pentru pian. Distingem patru modalități de a diversifica un discurs muzical, care au în vedere diferiți parametri: forma (atât la nivelul sintactic, cât şi la nivel morfologic), sistemul tonal-modal, armonia/armonizarea şi ritmul, însă şi alte tipuri mai subtile de variație.

La nivelul ciclului, vom observa diferite procedee prin care este realizată unitatea, toate având la bază o **ipostază a variației**. Pornim aşadar demersul analitic cu modalitatea de configurare a suitei ca întreg pe baza principiului variațional.

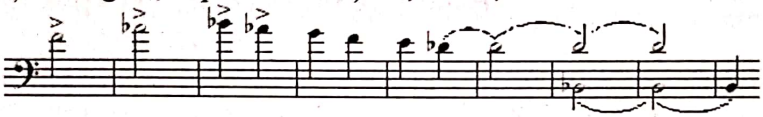
În suita *Impresii de la țară* de Marțian Negrea putem observa o specificitate a configurării profilurilor melodice. În general, profilul melodic este păstrat – după o deschidere ascendentă, realizată printr-un interval, de obicei de cvartă perfectă (*Preludiu, A fost odată, Seară în poartă*), însă poate fi și de terță mică (*Fusul*) sau octavă perfectă (*Alunelul*), urmează un curs descendent, fie treptat (*Preludiu, A fost odată, Fusul, Alunelul*), fie prin salt (*Seară în poartă*).

Ex. 1 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Preludiu, ms. 5-9

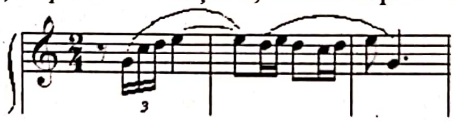


Ex. 2 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, A fost odată, ms. 1-4

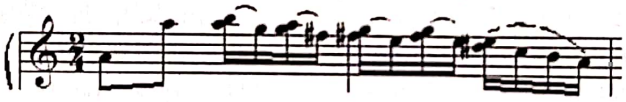
Ex. 3 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Fusul, ms. 1-9



Ex. 4 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Seară în poartă, ms. 1-3

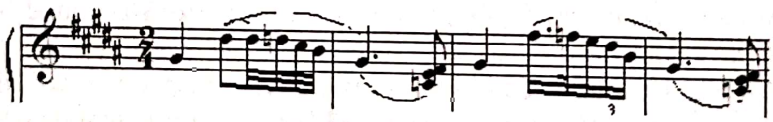


Ex. 5 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Alunelul, ms. 1-2

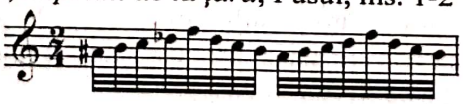


În principiu, unitatea ciclului nu se manifestă prin structuri motivice sau celulare. Totuși, întâlnim anumite segmente care anticipă sau rememorează elemente tematice, bineînțeles variate. Spre exemplu, în secțiunea finală, *A fost odată* anticipă, prin structuri cromatice, celula care va sta la baza piesei următoare – *Fusul*.

Ex. 6 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, A fost odată, ms. 23-25



Ex. 7 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Fusul, ms. 1-2

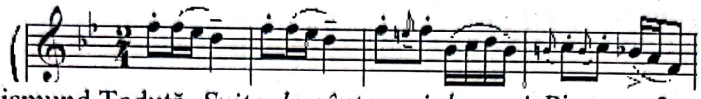


Dacă în *Impresii de la țară* de Marțian Negrea unitatea ciclului nu se realiza la nivel tematic decât poate în mod accidental, din acest punct de vedere ciclul toduțian este mult mai unitar. **Variațiunea** este privită aici ca principiu al devenirii și al transformării unui discurs. Dacă în piesa cu numărul *1*, tema era formată dintr-un triton (mi-sol-la), tema următoarei părți este construită din tricorduri și bicorduri. Piesa nr. *3* atinge structura unui tetracord, întâi format din două bicorduri (aspect sugerat de frazare), iar apoi de sine stătător, pentru ca în piesa nr. *4*, tema să revină la simplitatea inițială – structura unui tetraton, care readuce în final celula tritonului piesei nr. *1*.

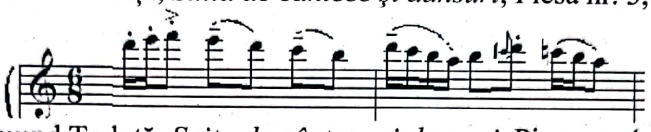
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 8 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 1, ms. 1-5

Ex. 9 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 2, ms. 3-6



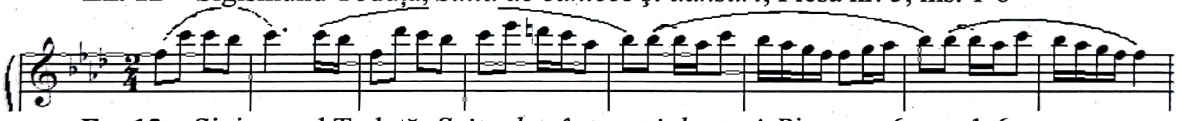
Ex. 10 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 3, ms. 1-2



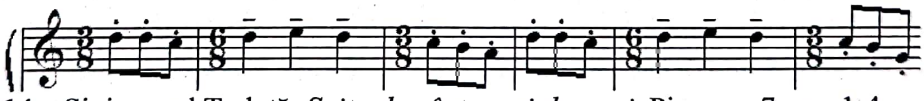
Ex. 11 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 4, ms. 1-3

Următoarele patru piese se distanțează din ce în ce mai mult față de primele patru. Gradul de complexitate crește, inclusiv sub aspectul tonal-modal. Piesa nr. *5* aduce în prim plan pentacordul – chiar din incipit se observă saltul de cvintă perfectă ascendentă. În cupletele formei de rondo (**A B A C A**), este „cucerit" saltul de octavă, precum și structura hexacordală. Piesele nr. *6* și nr. *7* realizează o retrospectivă a structurilor, pornind de la elemente puține, și ajungând la scări complexe. Tema ultimei piese (nr. *8*) este cea mai complexă dintre toate, având la bază elementele bi-, tri- și tetracordice sau tonice.

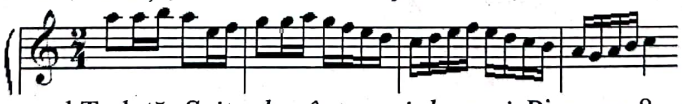
Ex. 12 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 5, ms. 1-8



Ex. 13 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 6, ms. 1-6



Ex. 14 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 7, ms. 1-4



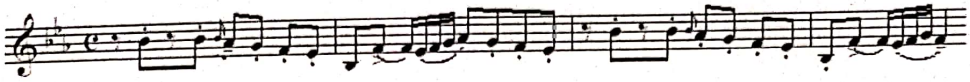
Ex. 15 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 8, ms. 1-8

Unitatea în cadrul suitei *Cântece și jocuri* de Liviu Comes nu apare decât foarte puțin la nivelul tematic. Cea de-a doua piesă (*Joc*) și ultima (*Și mai cu foc*) sunt unite printr-un material tematic similar, însă alte corespondențe mai evidente sunt foarte dificil de surprins. Iată mai jos temele celor două piese – *Joc* și *Și mai cu foc*:

Ex. 16 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Joc, ms. 1-4

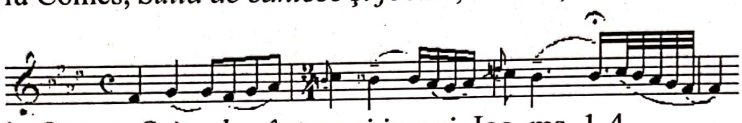
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 17 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Şi mai cu foc, ms. 1-4

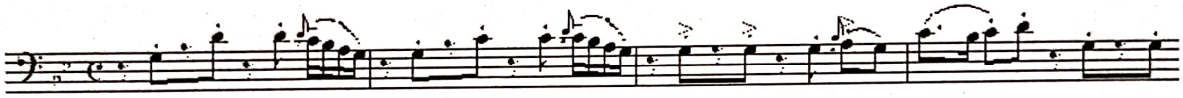


Încercând o grupare a pieselor în funcţie de **structura temelor**, cele zece piese ar putea fi împărţite în trei categorii principale: teme al căror discurs melodic se manifestă în cadrul unei cvinte perfecte, cu eventuale apogiaturi (primele trei piese);

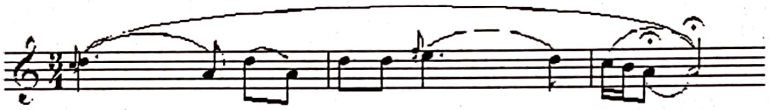
Ex. 18 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Cântec, ms. 1-4



Ex. 19 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Joc, ms. 1-4

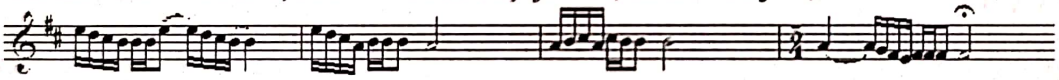


Ex. 20 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Cântec de dor, ms. 1-3

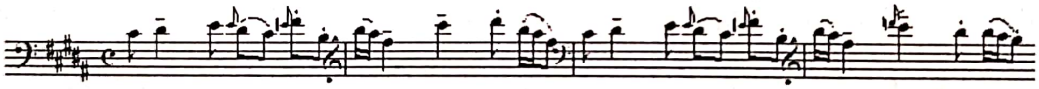


teme care aplică principiul de întrebare-răspuns (7, 9 şi 10):

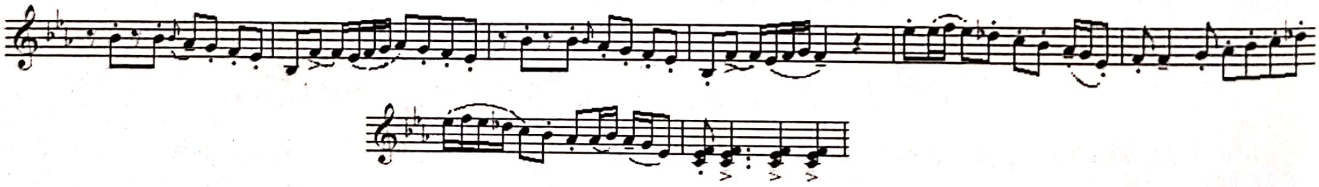
Ex. 21 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Cântec de jale, ms. 1-4



Ex. 22 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Joc cu strigături, ms. 1-4

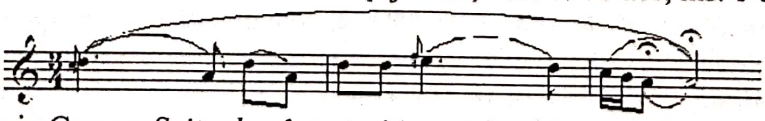


Ex. 23 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Şi mai cu foc, ms. 1-8



şi teme alcătuite pe baza intervalelor de cvartă şi secundă (reprezentate de piesele din centrul suitei)

Ex. 24 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Cântec de dor, ms. 1-3



Ex. 25 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Pastel, ms. 1-5

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 26 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Bocet, ms. 1-4

În continuare prezentăm câteva **aspecte variaţionale** pe care le-am regăsit în cadrul părţilor celor trei suite.

Fenomenul apare foarte bine exprimat în folclor, unde unui rând melodic îi sunt acordate mai multe expresii literare. Melodia este aşadar suportul unui întreg cântec, iar din punct de vedere muzical, structura sintactică finală este cea a unei teme variate odată cu fiecare apariţie a sa, chiar dacă variaţia se manifestă în principiu la nivelul textului. Forma variaţională ce apare cel mai des în aceste trei suite se structurează după tiparul specific **A** $\mathbf{A_{v1}}$ $\mathbf{A_{v2}}$ $\mathbf{A_{v3}}$ etc., având la bază aceeaşi temă de provenienţă folclorică. Această ipostază variaţională apare sub două aspecte: primul, în care tema nu suferă variaţii şi al doilea, în care tema ajunge în ultimă instanţă să fie variată. În acest ultim caz, tema va fi prezentată în final integral, cu rolul de repriză.

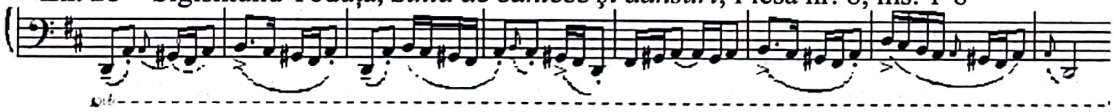
Schema formală a piesei *Joc* din suita comesiană se prezintă ca o structură tipică de temă cu variaţiuni, însă modalitatea de variaţie apare la parametri diferiţi. Aspectele imuabile sunt ritmul şi melodia temei, iar variaţiunea este realizată prin creşterea complexităţii ritmului complementar, precum şi prin exploatarea registrelor.

Acelaşi tipar apare şi în suita toduţiană, diferenţa fiind faptul că în aceste cazuri tema este fie similară cu un simplu rând melodic din folclor, fie alcătuită şi pe principiul acumulării motivice.

Ex. 27 – Sigismund Toduţă, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 4, ms. 1-3

sau

Ex. 28 – Sigismund Toduţă, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 8, ms. 1-8



În *Preludiul* din suita *Impresii de la ţară* de Marţian Negrea, procesul variaţional generează o suprapunere de forme. Dacă din punct de vedere melodic, al dihotomiei dintre planul acompaniamentului şi cel al liniei melodice conducătoare, structura formală este în mod evident **A B** $\mathbf{A_v}$, planul acompaniamentului, care prezintă structurile modale, apare variat în secţiunea mediană, rezultând o formă de tipul **A** $\mathbf{A_{v1}}$ $\mathbf{A_{v2}}$.

Ex. 29 – Marţian Negrea, *Impresii de la ţară*, Preludiu, ms. 5-9

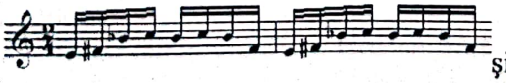
Strofa **A**

şi strofa **B**

Ex. 30 – Marţian Negrea, *Impresii de la ţară*, Preludiu, ms. 29-32

Ex. 31 – Marţian Negrea, *Impresii de la ţară*, Preludiu, ms. 1-2

Strofa **A**



şi strofa **B**

Ex. 32 – Marţian Negrea, *Impresii de la ţară*, Preludiu, ms. 29-32

Principiul variaţional utilizat în partea a treia a suitei de Marţian Negrea (*Fusul*) prezintă un aspect cu totul aparte. Întreaga parte se desfăşoară pe baza aceleiaşi celule din discant, care

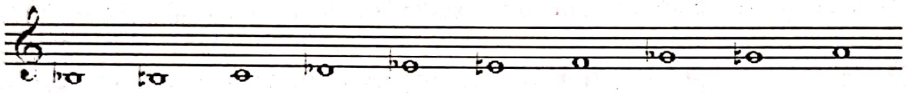
Scanned with OKEN Scanner

are rolul de a-i asigura motricitatea şi dinamismul. Repetiția celulei prezintă un aspect de ordin retoric, sugerând rotirea fusului.

Ex. 33 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Fusul, ms. 1-2

Acest aspect are repercusiuni şi asupra sistemului sonor: sistemul cromatic pentatonic este completat pe parcursul întregii părți până la un total de zece sunete diferite, ceea ce nu ar fi surprinzător pentru o singură parte, însă elementul fascinant este că piesa se configurează pe una şi aceeaşi schemă modală, care cucereşte pe parcurs noi elemente. Scara completă ajunge astfel la implicarea a 10 sunete diferite:

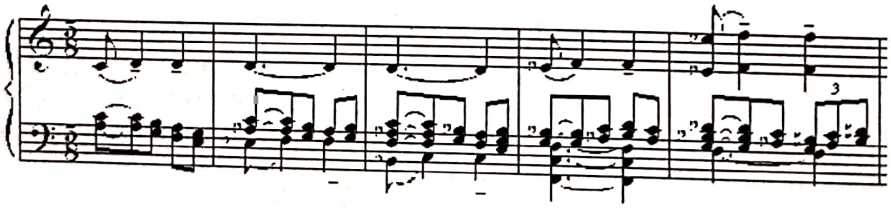
Ex. 34



Principiile valorificate în cadrul părții sunt **variația** şi **gradația**. Dacă elementul stabil este acompaniamentul, lărgirea ambitusului este un factor important în strategia dramaturgică, fiind realizat prin desfăşurarea liniei melodice, susținută de pedale de susținere, ce subliniază centrul tonal, *si bemol*.

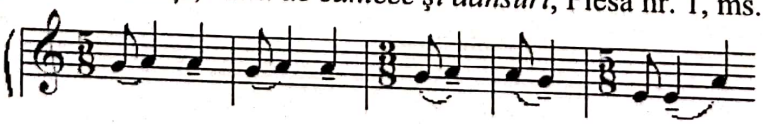
Pornind de la parametrul formal, prima piesă din suita toduțiană, care poartă indicația foarte sugestivă *dondolando* (= legănat – cântec de leagăn), este alcătuită din trei secțiuni (**A** $\mathbf{A_1}$ **A**). Modalitatea de variație este tipică unui cântec propriu-zis, în care variația intervine la nivel celular. Astfel se întâmplă şi în acest caz: după prezentarea liniei melodice principale din **A**, bazată exclusiv pe tritonul *mi-sol-la*, autorul purcede în secțiunea $\mathbf{A_1}$ la prelucrarea primei celule din structura oligocordică, transpunând-o pe diferite trepte,

Ex. 35 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 1, ms. 12-16



pentru ca apoi să urmeze revenirea la aceeaşi temă.

Ex. 36 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 1, ms. 1-5

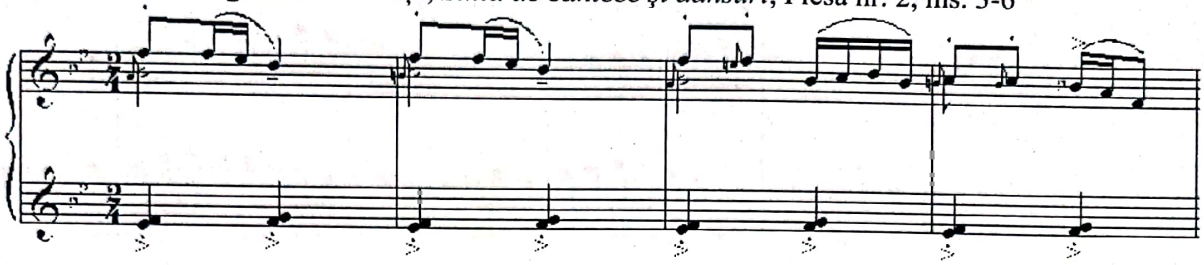


Îmbogățirea planului tonal prin transpunerea materialului tematic apare şi în *Cântec de dor*, cea de-a treia piesă din suita de Liviu Comes. În secțiunea mediană, fiecare motiv din temă are un alt centru modal, realizând o îmbogățire considerabilă a planului tonal-modal. Dacă tema este prezentată într-un mod eolic de pe *la*, în partea mediană, motivele configurează centrele *do diez* şi *re*.

Scanned with OKEN Scanner

În cea de-a doua parte a suitei toduțiene, apar trei planuri distincte, cu identitate proprie. Tema se prezintă ca o sinteză tonală a celor două planuri ale acompaniamentului, fiind formată din structuri celulare bicordice, tricordice și tritonice.

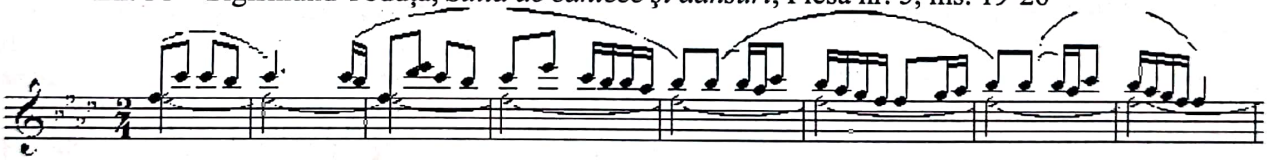
Ex. 37 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 2, ms. 3-6



În registrul mediu remarcăm pendularea unei bicordii, ornamentată cu apogiaturi, generând structuri tetracordice cromatice. Registrul grav (denumit astfel doar pentru faptul că este situat în cel mai grav registru, nu pentru că ar aparține registrului grav al claviaturii, cel mai grav sunet fiind *si bemol*) configurează, în principiu, un tricord, format din două bicorduri armonice. În cadențe, întâlnim frecvent „umplerea" tricordurilor, ajungând la o scară de până la un pentacord alcătuit doar din semitonuri.

Exemplul următor, provenit din cea de-a cincea parte a suitei toduțiene, realizează o variație a refrenului care ne duce cu gândul la o sintaxă heterofonică prin ison (luat ca punct de reper al liniei melodice), precum și prin apogiatura din discant. În cercetarea hermeneutică a manuscriselor toduțiene am depistat mai multe elemente de heterofonie, manifestate de asemenea prin apogiaturi atașate liniei melodice.

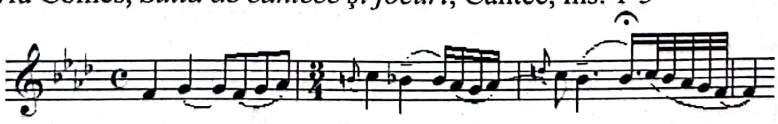
Ex. 38 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 5, ms. 19-26



Prima piesă din *Suita de cântece și jocuri* de Liviu Comes, denumită generic *Cântec* surprinde o structură variațională tipică genului folcloric. Structura interioară a strofelor surprinde fenomenul variațional, fiind construită pe baza uneia și aceleiași idei, variate în special la nivel celular:

Ex. 39 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec, ms. 1-3

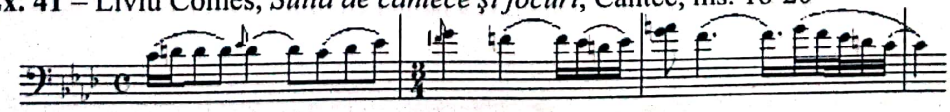
tema



și variații ale sale:

Ex. 40 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec, ms. 10-11

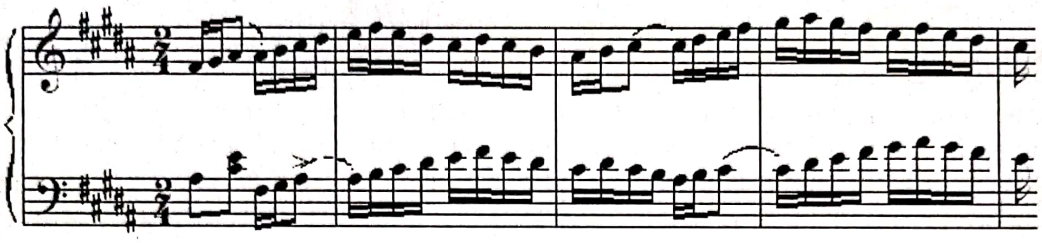
Ex. 41 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec, ms. 18-20



Scanned with OKEN Scanner

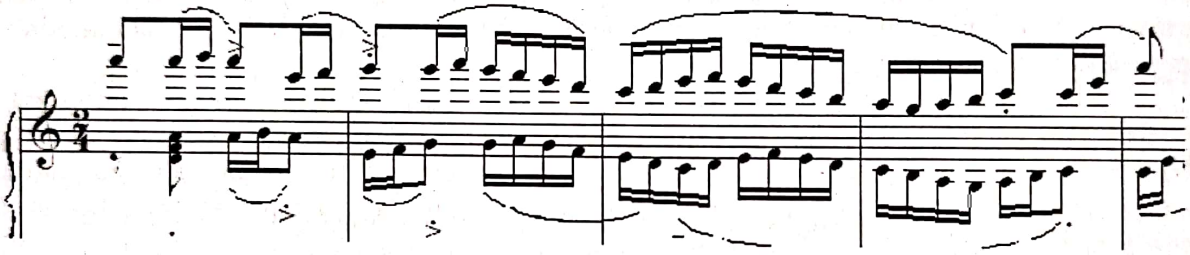
Imitația este un procedeu la care recurg cei trei compozitori în aceste trei suite, fie că o regăsim în cadrul temei sau ca o variație a temei. *Jocul ielelor* din suita lui Marțian Negrea prezintă tema propriu-zisă în canon:

Ex. 42 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, Jocul ielelor, ms. 9-12



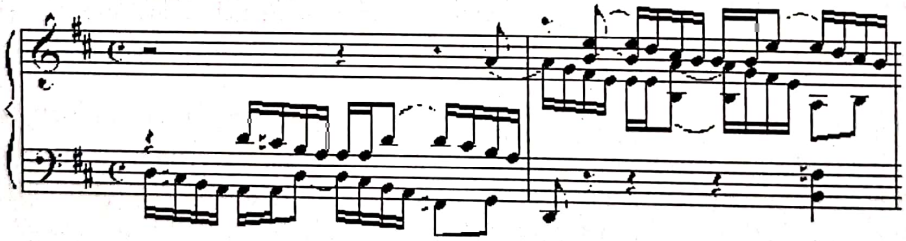
Canonul este utilizat și de Sigismund Toduță, apare însă ca o primă variație a temei, realizând un puternic contrast față de secțiunile extreme:

Ex. 43 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 7, ms. 13-16



Liviu Comes, chiar dacă nu utilizează canonul în variația temei, o supune unui proces imitativ:

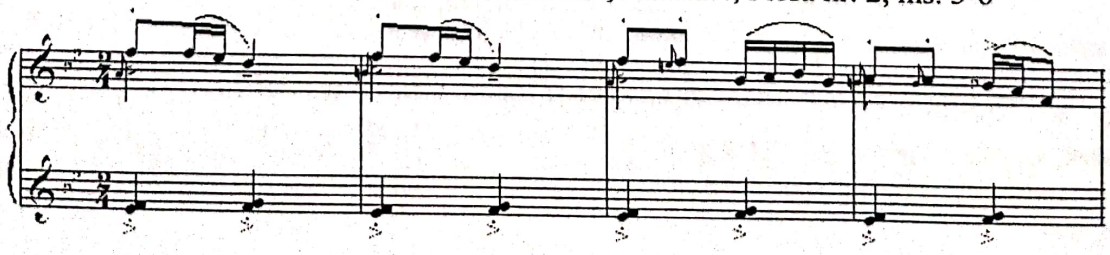
Ex. 44 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec de jale, ms. 13-14



În realizarea acestor suite, compozitorii aderă în special la sisteme modale, iar în suitele compuse de Toduță și Comes, la sisteme afiliate folclorului, însă de multe ori, pentru expunerea a două materiale diferite, compozitorii utilizează aceeași scară modală. Diferențele constau în translațiile centrelor de greutate ale structurilor.

Centrul modal al părții a doua din suita toduțiană – *si bemol* – nu se modifică pe întreg parcursul ei. Dacă în prima secțiune structura scării se prezintă ca un ionic plagal de pe *si bemol*,

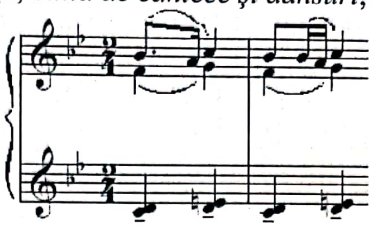
Ex. 45 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 2, ms. 3-6



Scanned with OKEN Scanner

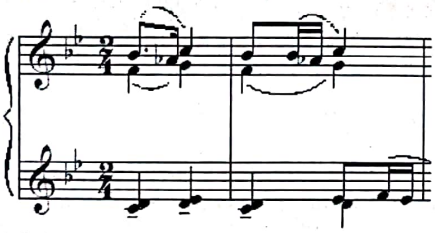
cea de-a doua secţiune configurează un mod lidic (cu *mi becar*), având ca bază acelaşi *si bemol*,

Ex. 46 – Sigismund Toduţă, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 2, ms. 11-12



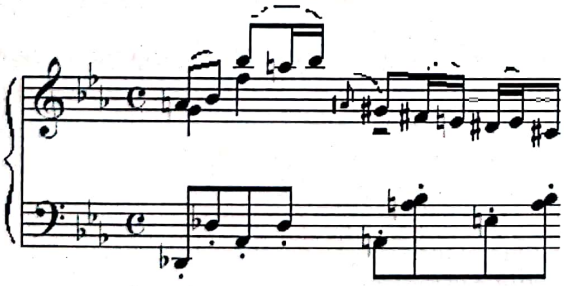
şi unul mixolidic (cu *la bemol* şi *mi bemol*):

Ex. 47 – Sigismund Toduţă, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 2, ms. 15-16



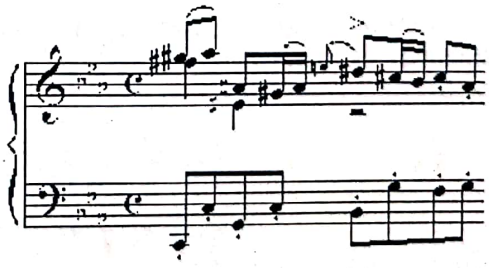
Ultima parte a suitei de Liviu Comes – *Şi mai cu foc* – este una dintre puţinele părţi care, deşi nu renunţă la principiul variaţional, îl îmbină cu structura unui rondo. Totuşi, în interiorul strofelor (**A A B A C A**) apar anumite corespondenţe, care se fac cu greu auzite, dat fiind că le regăsim doar la nivelul sistemului sonor utilizat. Dacă strofele **A** sunt formate din câte două fraze, notate aici ***a*** şi ***b***, strofa **B** conţine două idei noi – ***c*** şi ***d***, iar strofa **C** aduce structuri intens cromatizate în ***e***, revenind la ***c***-ul din strofa **B**. Aici, fraza *e* conţine structuri motivice de câte o măsură, care configurează fiecare câte un mod, uneori fiind chiar acelaşi mod sub o altă formă ritmico-melodică. Distincţia dintre asemănare şi diferenţă la nivelul sistemului modal este foarte dificil de sesizat. În măsura 36 se structurează un mod de 11 sunete, care va apărea sub o formă variată în următoarea frază, în măsura 39. Aceste două ipostaze sunt:

Ex. 48 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Şi mai cu foc, ms. 36



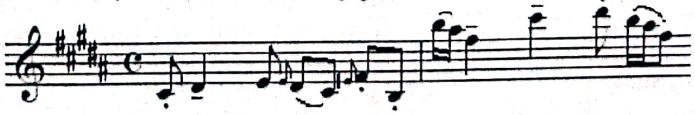
şi

Ex. 49 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Şi mai cu foc, ms. 39



Forma *Jocului cu strigături* din suita lui Liviu Comes aplică variaţia de tip folcloric la nivelul juxtapunerii motivelor. Variate fiind, acestea fac o rocadă în cea de-a doua frază, pentru ca un ultim motiv cadenţial să încheie prima strofă, continuând cu două strofe variate. Structura modală a motivelor are acelaşi centru, privit din perspective diferite – întâi autentic, iar apoi plagal.

Ex. 50 – Liviu Comes, *Suita de cântece şi jocuri*, Joc cu strigături, ms. 1-2



Scanned with OKEN Scanner

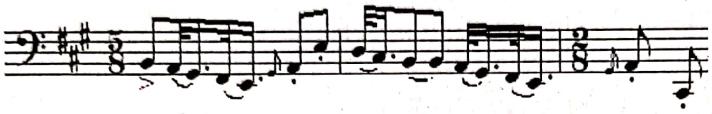
Un fenomen similar apare în *Cântec vesel*. Variația intervine la nivelul sistemului modal – dacă fraza antecedentă apare structurată pe un hexacord ionic de pe sunetul *la*, cea consecventă continuă prin același ionic, însă plagal, după cum urmează:

Ex. 51 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec vesel, ms. 1-2

fr. *a*

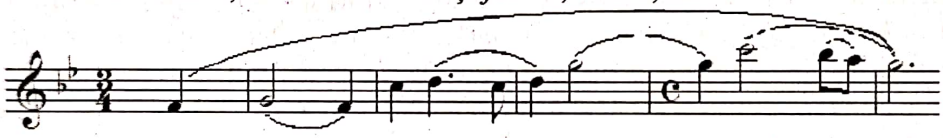
Ex. 52 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Cântec vesel, ms. 5-6

fr. *c*



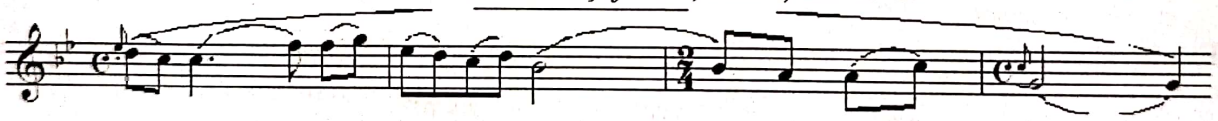
În *Pastel* întâlnim tema cu cel mai mare ambitus, cea mai expansivă temă din întreaga suită, obținută prin utilizarea a doar două intervale – secunda și cvarta.

Ex. 53 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Pastel, ms. 1-5



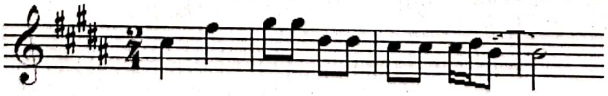
Acestea sunt păstrate și în partea mediană, însă nu atât de pronunțat. Aici accentul cade pe mersul treptat.

Ex. 54 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Pastel, ms. 13-16



Marțian Negrea utilizează cu precădere cele două intervale (cvarta și secunda), care îmbogățesc inevitabil cercul de cvinte. În *A fost odată*, tema ajunge la o scară pentatonică, utilizând doar cvarte și secunde:

Ex. 55 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, A fost odată, ms. 1-4

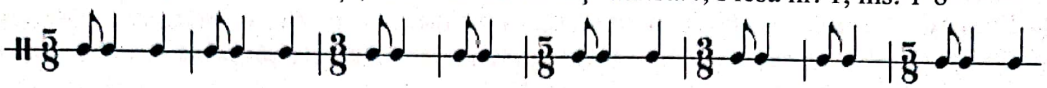


Ritmul este un factor esențial în suite încă de la originile genului, dat fiind că inițial acesta era un grup de dansuri. Și în aceste suite, parametrul ritmic reprezintă o coordonată aparte. Dacă la nivelul alternanței strofelor, ritmul este de cele mai multe ori riguros păstrat, în interiorul strofelor apar multiple corespondențe, care provin cel mai adesea din ritmica muzicii folclorice.

Sistemul ritmic al primei părți din suita scrisă de Toduță prezintă un aspect interesant. Dacă mixturile se desfășoară într-o ritmică egală, creând impresia unei izocronii, melodia este cea care dă pulsul metricii, prin cele două formule ritmice (optime-pătrime-pătrime sau doar optime-pătrime), care se modifică în funcție de măsurile compuse (5/8 – 3+2) sau alternative (5/8 și 3/8).

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 56 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 1, ms. 1-8

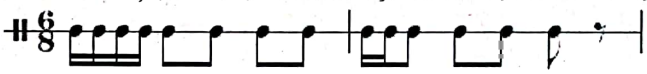


Cel mai important principiu al părții a treia din suita toduțiană este cel variațional, ca urmare și forma este variațională (**A** $\mathbf{A_1}$ $\mathbf{A_{v1}}$) fiind bazată pe gradare, dezvoltare și amplificare – o adevărată hiperbolă muzicală. Felul în care este tratat principiul variațional este asemănător cu acela din partea anterioară, însă gradul de rudenie dintre prima secțiune și cea de-a doua este mai îndepărtat, fiind realizat în principal în plan ritmic. Astfel, formulele ritmice din strofa **A**

Ex. 57 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 3, ms. 1-2

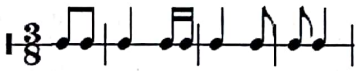
apar distribuite diferit în secțiunea $\mathbf{A_1}$. Observăm aici corespondența dintre formulele ritmice de pe primii timpi ai celor două măsuri.

Ex. 58 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 3, ms. 7-8



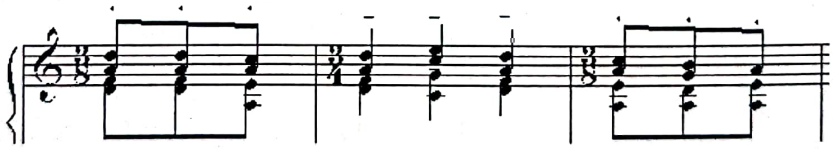
Nu lipsesc nici ritmurile simetrice. Structura ritmică a temei din partea a patra a suitei toduțiene este alcătuită, de asemenea, pe baza principiului variațional, prin repetiție variată și inversarea acesteia din urmă. Simetria în oglindă apare aici ca principiu generator:

Ex. 59 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 4, ms. 1-3



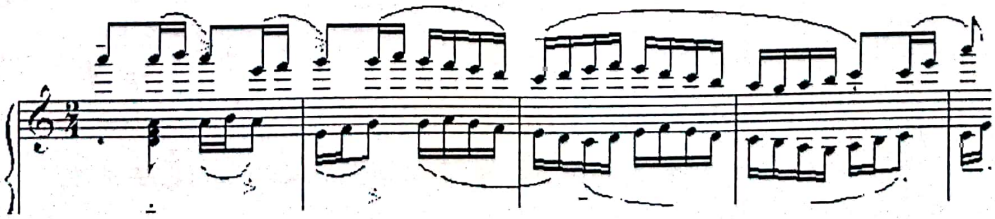
Tema celei de-a șasea piese din ciclul toduțian prezintă de asemenea o simetrie în oglindă, de această dată mult mai evidentă.

Ex. 60 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 6, ms. 1-3



Din punct de vedere ritmic, cele două planuri ale acompaniamentului se află în relație de complementaritate, în timp ce în secțiunea mediană, accentele prozodice (rezultate din dezvoltarea canonică) sunt cele care dirijează plasarea accentelor, nu cele metrice.

Ex. 61 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 7, ms. 13-17

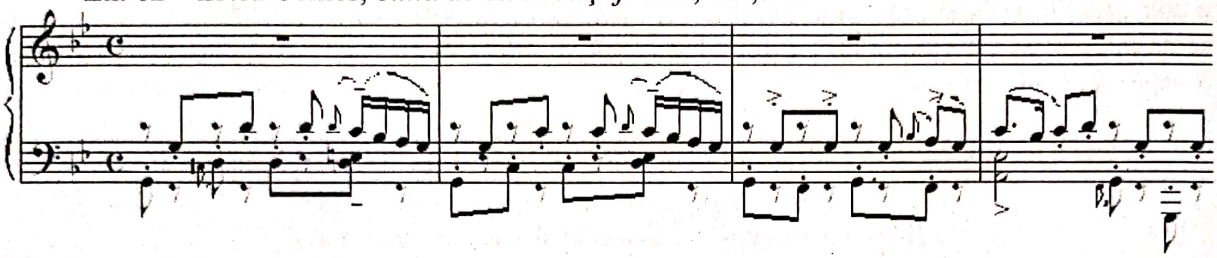


Scanned with OKEN Scanner

În plan ritmic, în piesa *Joc*, remarcăm importanța accentelor și apogiaturilor, sugerând chiuiturile realizate de dansatori. Dinamica dansului este susținută de dinamica și de *tempo*-ul care sunt într-o continuă creștere. Este un alt tip de variație, în care plasarea diferită a accentelor conduce la o nouă imagine asupra temei în cauză.

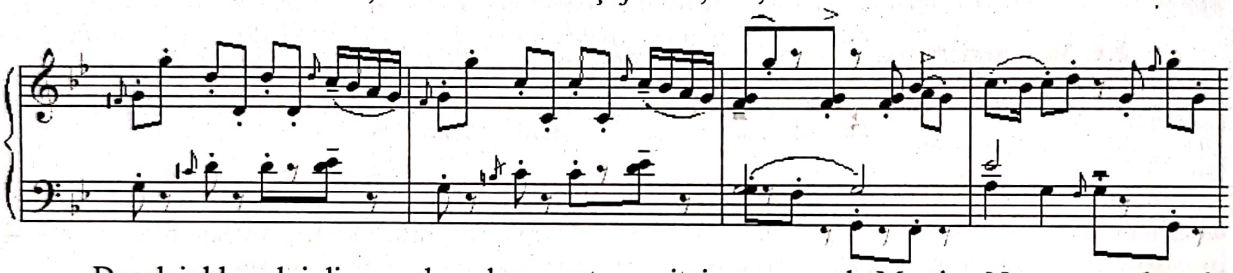
Tema

Ex. 62 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Joc, ms. 1-4



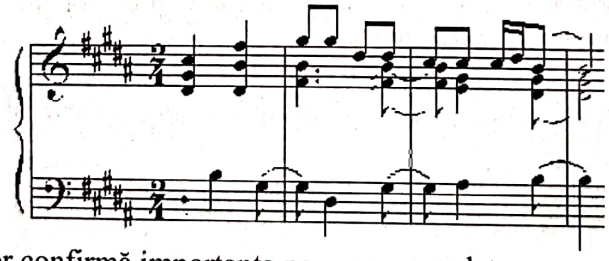
și o primă variație a temei, în care, datorită accentelor, în cea de-a treia măsură se poate remarca o grupare a formulelor ritmice ce nu mai aparține metrului binar (3 + 3 + 2):

Ex. 63 – Liviu Comes, *Suita de cântece și jocuri*, Joc, ms. 5-8



Decalajul basului din cea de-a doua parte a suitei compuse de Marțian Negrea conduce la multiple anticipații și întârzieri, iar parcursul armonic (după principiul unei armonii de tip culisant), chiar dacă este diatonic, generează totuși disonanțe. Se observă, de fapt, că structura de bază este regăsită pe timpii accentuați, relațiile armonice fiind de terță superioară și secundă inferioară:

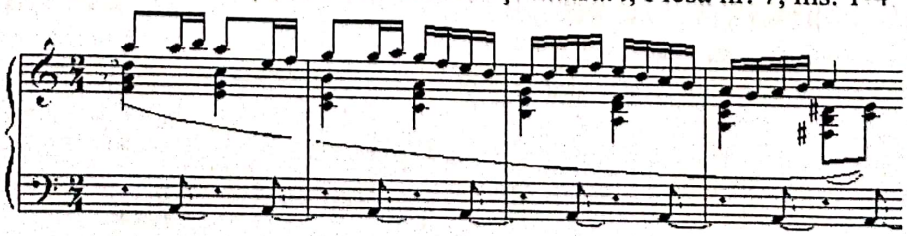
Ex. 64 – Marțian Negrea, *Impresii de la țară*, A fost odată, ms. 1-4



Exemplul anterior confirmă importanța pe care a acordat-o compozitorul ritmului complementar. În plan orizontal, ritmul nu este atât de complex, însă comuniunea dintre armonie și ritm se observă doar în plan vertical.

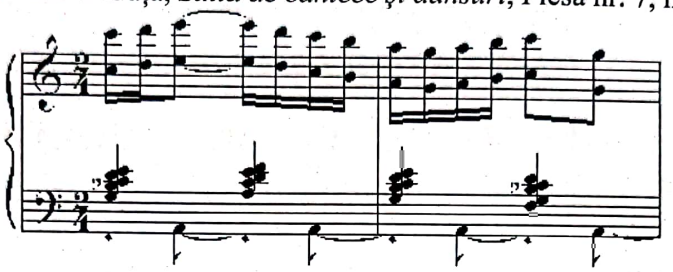
Cea de-a șaptea parte a suitei se configurează pe trei planuri distincte – melodia, pedala pe sunetul *la* și armonizarea, realizată în vocile mediane.

Ex. 65 – Sigismund Toduță, *Suita de cântece și dansuri*, Piesa nr. 7, ms. 1-4



Structura formală a părţii revine la principiul variaţional (**A A_{v1} A_{v2}**). Dacă planurile extreme sunt constante, elementul variabil este planul median, care asigură armonia. Aşadar, planul vertical este îmbogăţit odată cu fiecare apariţie tematică, ajungându-se de la trisonuri la adevărate *clustere*:

Ex. 66 – Sigismund Toduţă, *Suita de cântece şi dansuri*, Piesa nr. 7, ms. 34-35



În concluzie, sub aspect variaţional, cele trei suite pentru pian prezintă atât aspecte specifice, după cum am întâlnit în suita toduţiană – variaţiune fundamentată în exclusivitate pe exploatarea parametrului armonic – sau în suita compusă de Marţian Negrea – în care principiul variaţional se manifestă cu precădere la nivelul structurilor modale, care ajung chiar să genereze părţi întregi – cât şi elemente comune.

Preferinţa pentru tipologiile formale clasice (**A A_{v1} A_{v2} ... A_{vn}**) este evidentă. Se remarcă de asemenea modalitatea în care este utilizată tema în cadrul acestor structuri formale – configuraţia temei poate rămâne neschimbată, însă apar şi cazuri în care aceasta este tratată în mod dezvoltător, prin transpoziţii sau variaţii la nivel celular.

Sintaxa polifonică este de asemenea prezentă. De cele mai multe ori, apare în cadrul variaţiilor tematice (în canon sau imitaţii polifonice), însă poate fi utilizată şi în expunerea temei (aici am observat cazul suitei lui Marţian Negrea).

Sistemul modal dezvoltă atât structuri oligocordice, cât şi intens cromatizate. Variaţia în cadrul acestor sisteme apare prin simple cromatizări, generând astfel alte moduri, dar şi ca urmare a expunerii aceloraşi structuri într-un alt context, primind **variaţii de nuanţă** – acelaşi mod este expus în cele două ipostaze ale sale: **autentic** şi **plagal**.

Analiza ritmică surprinde atât aspecte variaţionale (la nivelul formulelor ritmice), cât şi structuri de simetrie, ambele fiind de sorginte folclorică. Ritmul complementar este un factor esenţial atât în prezentarea temelor, cât şi în variaţie. În acest ultim caz, accentele joacă un rol covârşitor – aceeaşi structură poate fi privită din diferite perspective metrice.

Aşadar, principiul variaţional apare sub aspecte diferite, generate de opţiunea stilistică precum şi de influenţele inerente ale amprentei naţionale.

Variational aspects of the Piano Suite in the works of composers from Cluj-Napoca

This study reveals a few aspects of the variation process found in three piano suites: *Impressions from the countryside* by Marţian Negrea, *Suite of songs and dances* by Sigismund Toduţă and *Suite of songs and dances* by Liviu Comes, three composers that we regard as the founders of a school of composition in the cultural center of Transylvania, Cluj-Napoca. The purpose of this analytical study is to show the amount of possibilities in the technical process of variation, discovering its origins mainly in the Romanian folklore, but also in the tradition of the West-European music. The parameters which are to be taken into consideration are: form, modal system, harmony, rhythm, melody and also more subtle kinds of variation concerning the pieces of the suite as a whole.

Scanned with OKEN Scanner

IPOSTAZIEREA CONCEPTULUI DE IRONIE ÎN *SEXTETUL PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT ŞI RECITATOR (AD LIBITUM)* *„TREI ŞALVIRI"* DE MATEI SOCOR

Antoaneta Ioana Luchian
Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duţică

Sextetul pentru instrumente de suflat şi recitator (ad libitum), ***Trei Şalviri*** de Matei Socor, este o lucrare programatică, sursa de inspiraţie fiind povestirile din literatura noastră populară, despre „*păcălitorii păcăliţi*".

Subiectul, versificat de autor după o variantă a snoavei *Trei păcală păcăliţi până la moarte*, este prezentat sub forma unui spectacol popular în şapte tablouri cu „*prolog şi analog*", propunându-şi realizarea unei sinteze între muzica de cameră şi teatrul popular. Textul aduce argumentul documentului folcloric, muzica fiind o formulare în spiritul aceleiaşi „*sfere expresive naţionale*".

Gravitând în jurul dorinţei de îmbogăţire, a lăcomiei, subiectul surprinde o serie de trăsături specifice spaţiului balcanic şi, totodată, esenţa moralizatoare a snoavei româneşti: „*după faptă şi răsplată*".

Întâlnim aici un prim aspect al ironiei de situaţie: motivul *le trompeur trompé*, caracteristic textului parodic, păcălitorilor li se răspunde cu aceeaşi monedă, ajungând să fie păcăliţi la rândul lor. Theodor Grigoriu afirma după audiţia *Sextetului* că „*Matei Socor propune un comic specific ariei noastre geografice, un comic subtil, spiritual*".

În prefaţa la partitura publicată autorul afirma: „*Urmărind caracterizarea personajelor şi gradarea conflictului, am socotit interesant ca faptele narate în snoavă să se desfăşoare sub formă de acţiune dramatică*", iar în emisiunea radiofonică dedicată audiţiei *Sextetului*, continua: „*Personajele şi situaţiile sunt caracterizate melodico-ritmic şi armonic în forme determinate de program*".

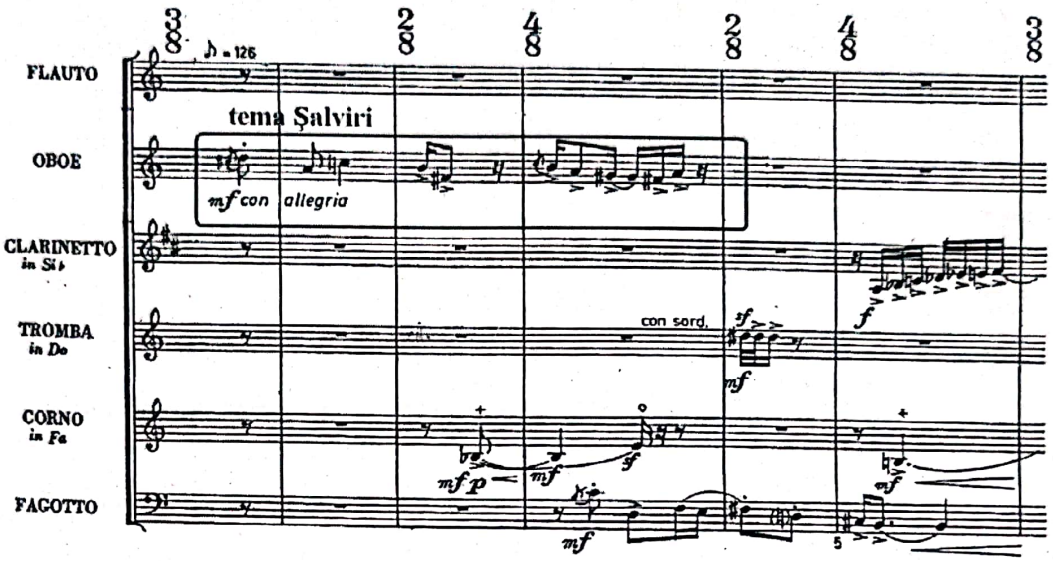
Desprindem din cuvintele sale, două modalităţi de transpunere a comicului textului în discursul muzical: caracterizarea personajelor şi gradarea conflictului sub formă de acţiune dramatică.

Personajele principale sunt reprezentate de cuplul ***Şalvirii*** şi ***Popa***. Motivul cuplului ne duce cu gândul la **comicul de caracter**. În plan muzical acesta se materializează prin punerea în opoziţie a unor **teme cu funcţie leit-motivică**. Acestea au valoare de circulaţie pe tot parcursul lucrării, fiind supuse unui travaliu variaţional la nivelul intervalicii, ritmicii şi timbrului.

Şalvirii, triadă cu funcţie unică, echivalentă cu personajul colectiv, primesc un motiv particular, expus integral în **Prolog**, la oboi.

Scanned with OKEN Scanner

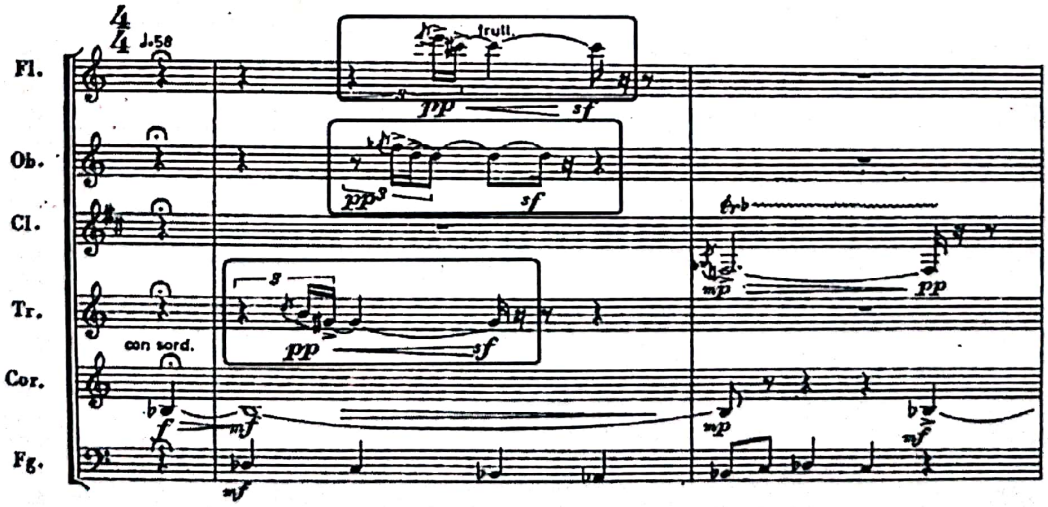
Ex.1 – *Prolog*, m. 1-6



Revenind pe parcursul lucrării, tema prezintă un desen caracteristic, reluat în ordinea mixtă a registrelor (înalt, mediu, grav) și, totodată, diferențiat timbral.

Sub aspect variațional, tema apare în contextul unor idei melodice aparent noi, implicarea în desfășurarea acțiunii fiind totală, fără reliefări personale, sau sub formă de celule specifice (extrase din temă), cu un desen caracteristic, repetat întotdeauna de trei ori.

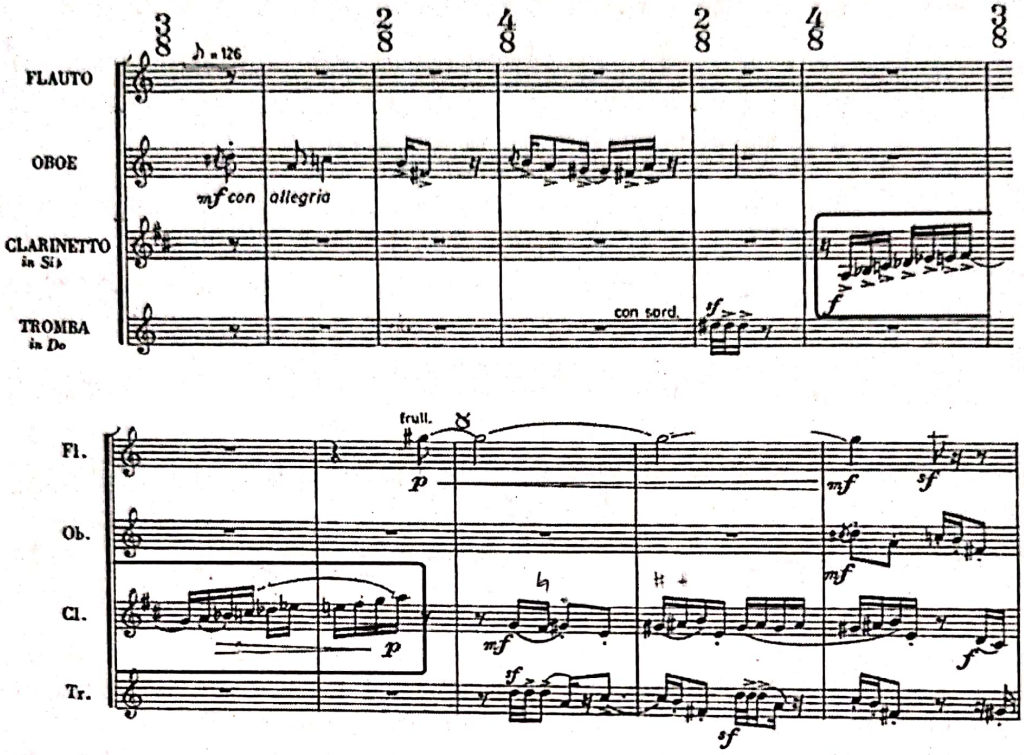
Ex. 2 – Tabloul V. *Ale mortului*, m. 1-2



Pentru personajul ce li se opune – ***Popa*** – autorul propune două teme. **Prima**, expusă în ***Prolog***, la clarinet, pare inițial un simplu pasaj de culoare – ipostază contrazisă de textul muzical. Din punct de vedere intonațional ea se desfășoară pe o structură simetrică de tip 1:2, în cadrul intervalului de cvintadecimă.

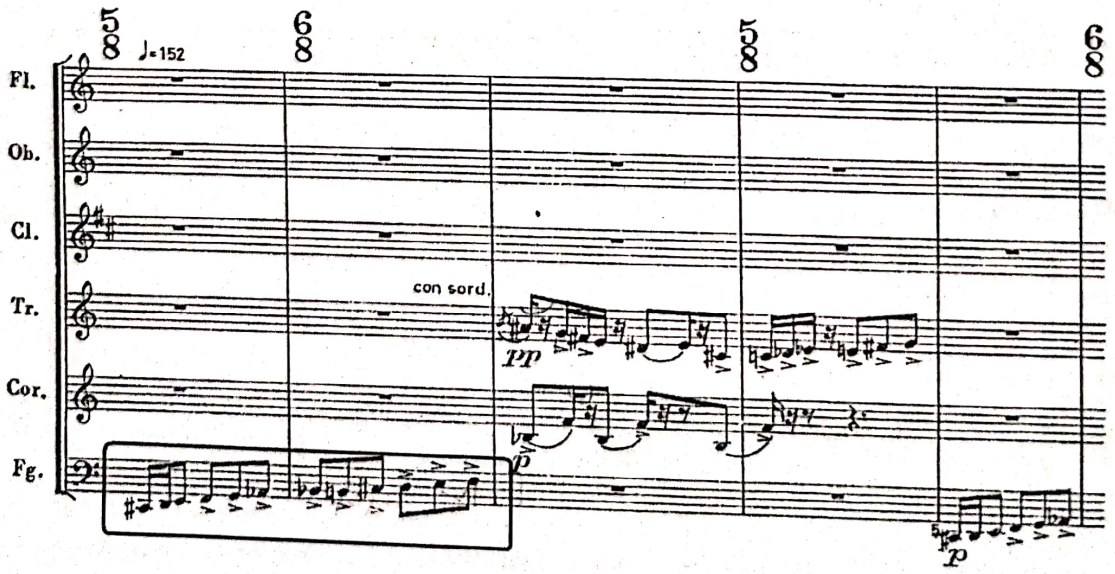
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 3 – ***Prolog***, m. 1-11



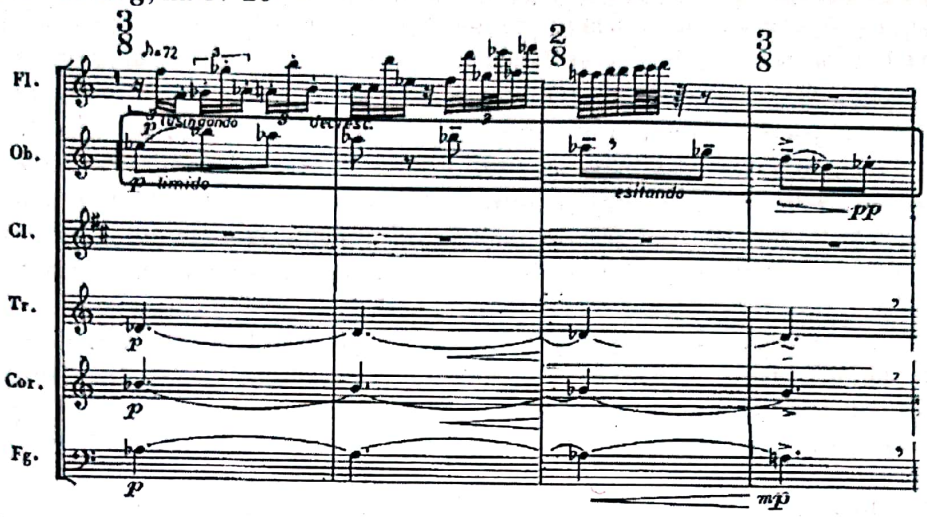
Funcția leit-motivică este susținută de apariția sa repetată, în forme variate, fie ca punctare a reacțiilor sau replicilor, fie ca parte constitutivă a altor teme, recunoscându-se ușor in distanțele intervalice simetrice.

Ex. 4 – **Tabloul III**. *Cotonoaga*, m. 1-5



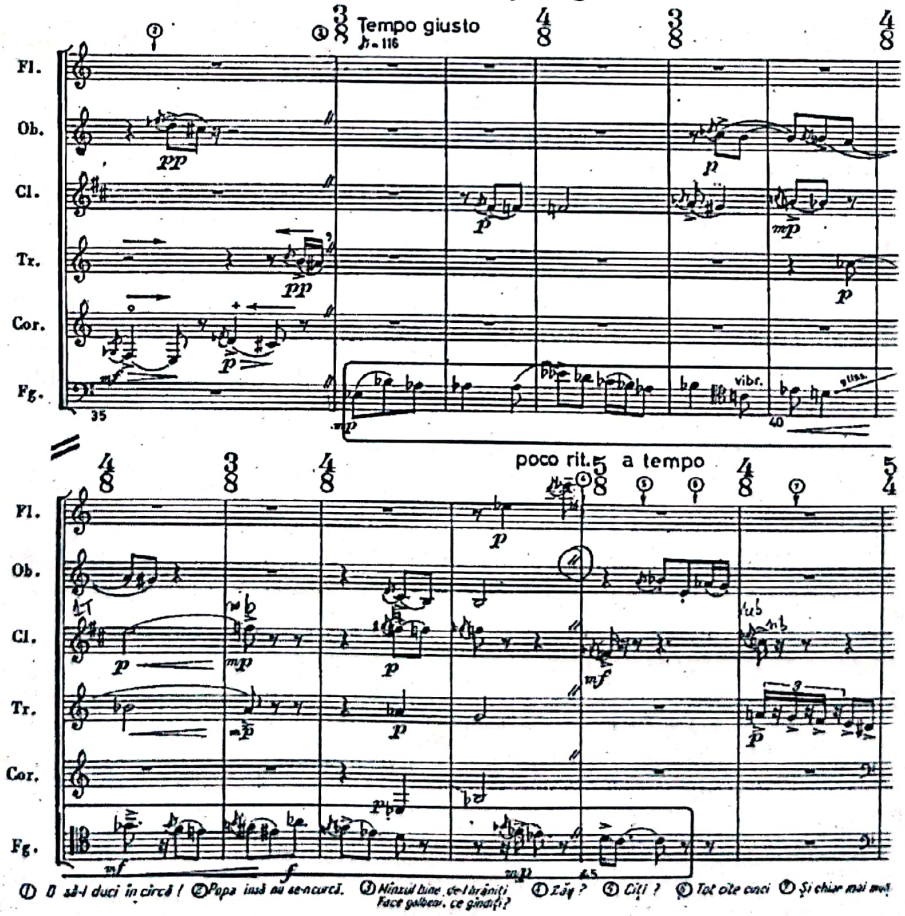
Tema a doua, asemănătoare cântării de strană, are atributele unei alcătuiri melodice construite în cadrul unei pentacordii diatonice cu subton, pliată pe valori ritmice egale, specifice cântului bizantin.

Ex. 5 – *Prolog*, m. 17-20



Sub aspect variaţional, apariţia acestei teme în tabloul I prezintă dezvoltarea motivică a componentelor tematice. Bazată pe lărgiri intonaţionale cromatizate, ea este oportună pentru exemplificarea funcţionalităţii dramaturgice fiind relevantă şi din punct de vedere al ornamenticii.

Ex. 6 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni*, m. 35-46



Existenţa ironiei în muzică, redarea ei doar în termeni muzicali, ţine de *ambiguitate*, ca factor primordial. Ambiguitatea sonoră comportă mai multe aspecte: ambiguitate armonică, ambiguitate ritmică, ambiguitate a sintaxelor etc.

Scanned with OKEN Scanner

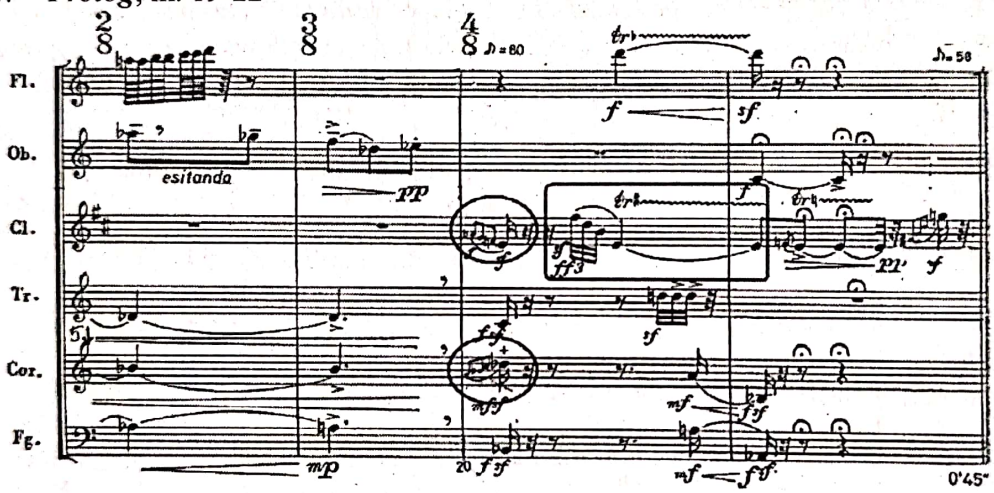
Astfel, ironia, caricaturalul, pot fi puse în evidenţă pe mai multe planuri – intonaţional, ritmic, dinamic – şi vizează o diversitate a procedeelor de scriitură.

În pagina *Sextetului* pot fi identificate majoritatea acestor mijloace ce sunt folosite de Matei Socor. În cele ce urmează ne propunem să evidenţiem aspectele ambiguităţii sonore, urmărind ipostazele caricaturalului şi ironiei în plan intonaţional, ritmic, dinamic şi timbral.

Din punct de vedere **melodic**, sugestia ironiei se realizează prin **intervenţii la nivel intonaţional** şi **prin spaţializarea melodiei în ansamblul instrumental**. Intervenţiile intonaţionale sunt fie **directe** – constând in „alterarea" sunetului cu diferite ornamente şi/sau cu diferite moduri de atac – fie **indirecte**, având ca scop parodierea anumitor instrumente sau genuri populare.

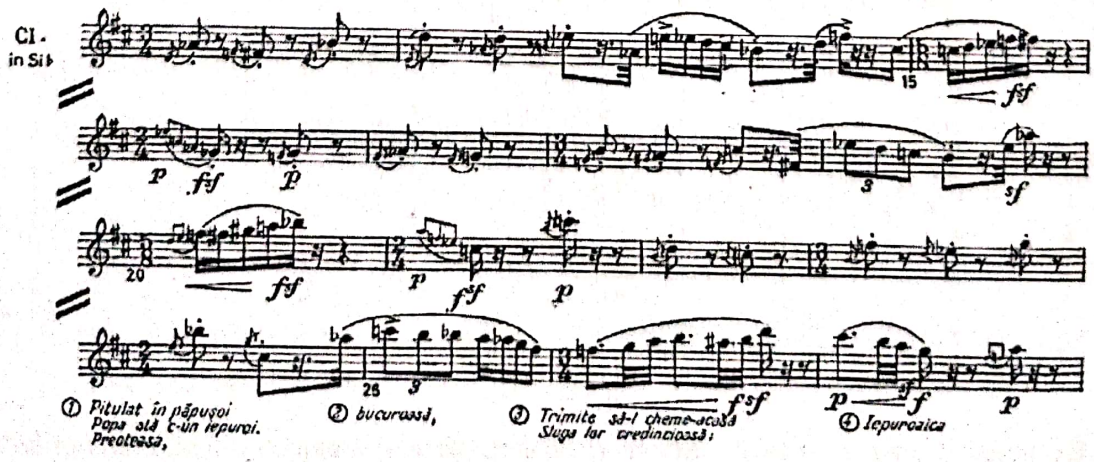
Melodia ornamentată (apogiată, cu adaosuri de mordent sau triluri etc.) implică pulverizarea duratelor până la limitele percepţiei. Ideea ornamentării prin apogiaturi (simple şi multiple) se transferă şi în plan desfăşurat, cum este cazul trioletului, care anticipă trilul clarinetului, sau şaisprezecimile de la corn şi fagot din exemplul următor.

Ex.7 – ***Prolog***, m. 19-22



Improvizaţia solo a clarinetului din tabloul al II-lea este o monodie cu caracter grotesc, în care sunetele sunt constant însoţite la modul caricatural, de apogiaturi simple, duble sau triple.

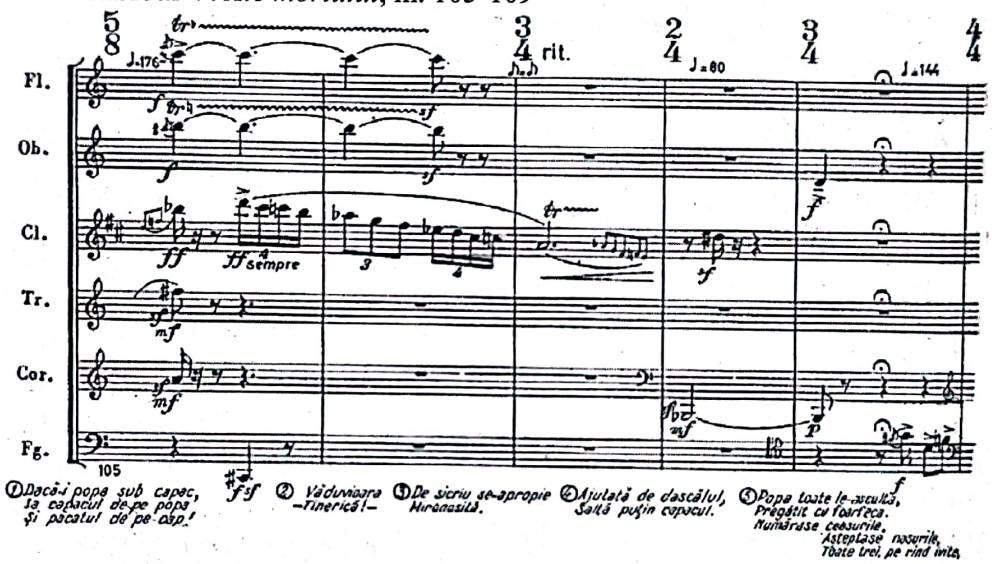
Ex. 8 – **Tabloul II**. *Iepurele credincios*, m. 12-26



După cum se observă, apogierea – ca fenomen inclus din punct de vedere temporal în valoarea notei-pivot – este transferată şi amplificată în sens desfăşurat pe motive incisive, scurte, cu caracter predominant cromatic.

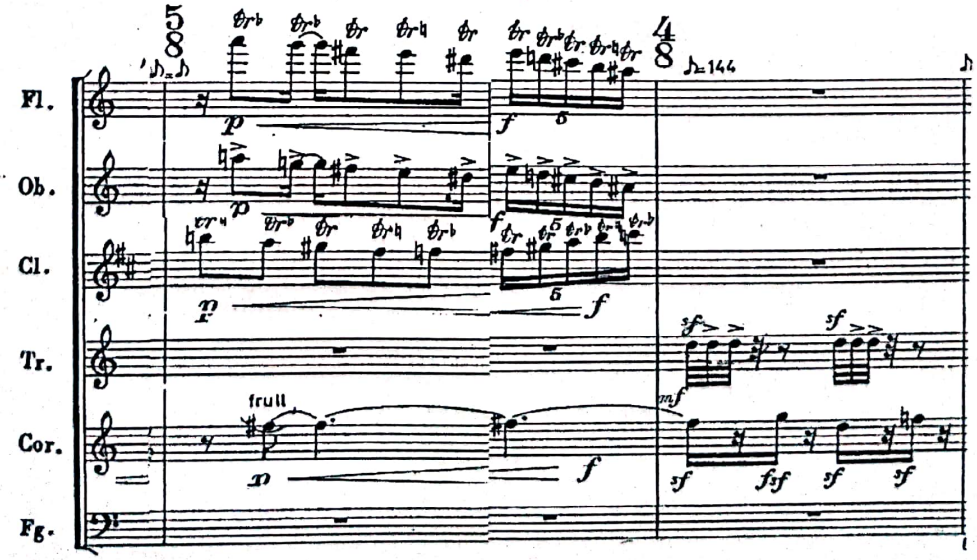
Efectul comic rezultă din contrastul juxtapunerii a două elemente fundamentale: atacul abreviat, pregnant, în *staccato*, pe valori de optime, şi momentele constituite pe mici fragmente de formaţiuni scalare cu structură cromatică ascendentă şi descendentă. Acestora li se asociază contrastul de nuanţe, care uneori vizează conjucţii extreme – de la *f* la *p* etc. **Trilul**, alături de apogiatură, este cel mai întrebuinţat ornament. El apare utilizat izolat sau poate fi încredinţat sunetelor cu rol de pedală superioară (simplă, dublă sau triplă).

Ex. 9 – Tabloul V. *Ale mortului*, m. 105-109



Prin asocierea trilului cu sunetele unor pasaje rapide, în mers melodic cromatic ascendent sau descendent, se obţin efecte sonore de aglomerare.

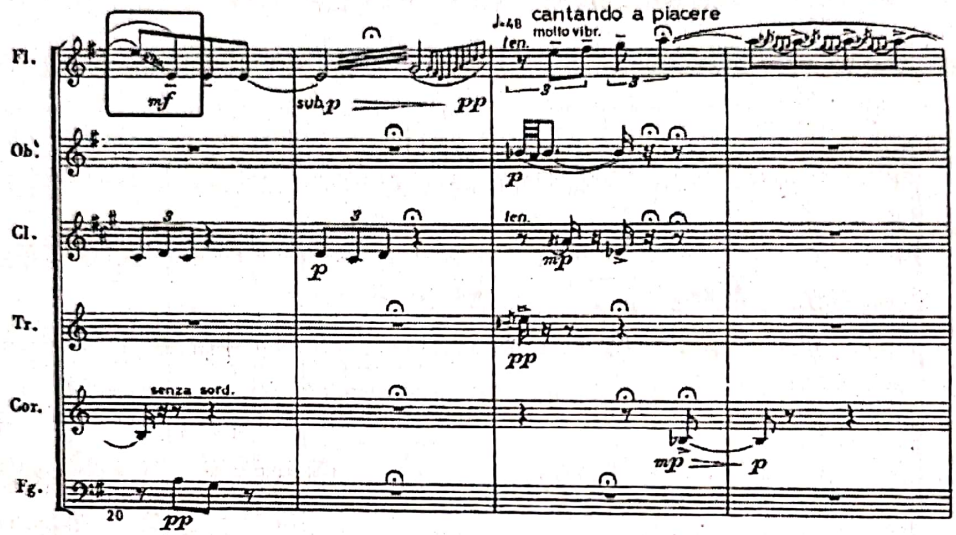
Ex. 10 – Tabloul V. *Ale mortului*, m. 77-79



Creşterea tensiunii sonore este realizată de mersul cromatic rezultat din întrepătrunderea liniilor melodice ale oboiului şi clarinetului, fiind dublat de ritmul complementar care, în finalul momentului, se precipită.

Efectul ***glissando***, grefat pe anumite sunete, are ca rezultat estomparea şi distorsionarea sonorităţii. Aplicat, în general, instrumentelor cu ancie (clarinet, oboi, fagot), *glissando*-ul este prezent şi în partitura flautului.

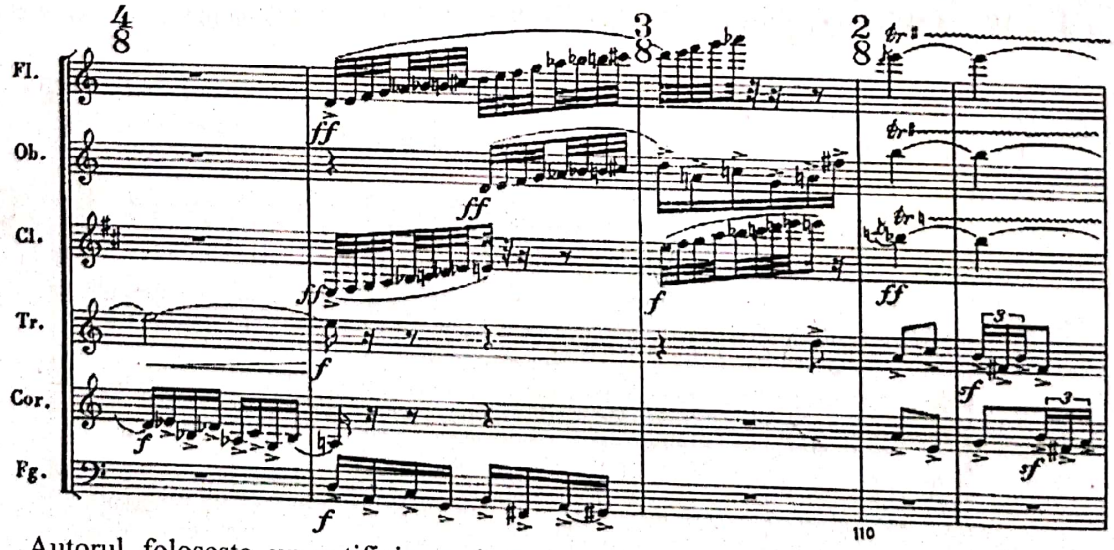
Ex. 11 – Tabloul VII. *Un păstor ciudat* , m. 20-23



Pe anumite porţiuni, acest ornament se transferă în plan desfăşurat, sub forma unor succesiuni cromatice rapide. Apariţia lor este fie izolată – la un singur instrument – fie în cadrul unor agregate complexe – două sau mai multe instrumente, în mişcări paralele şi/sau contrare.

În exemplul următor, pasajul cromatic în mişcare rapidă ascendentă, în nuanţă mare (*ff*) este atribuit flautului, oboiului şi clarinetului.

Ex. 12 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni* , m.107-111



Autorul foloseşte un artificiu orchestral, repartizând tronsonul median al pasajului, oboiului, evitând astfel sonoritatea improprie nuanţei *ff* a clarinetului, în registrul mediu.

Ornamentica, asociată cu notarea minuţioasă a modurilor de atac şi a indicaţiilor dinamice, conduce la combinaţii perfect pliate pe dramaturgia textului.

Scanned with OKEN Scanner

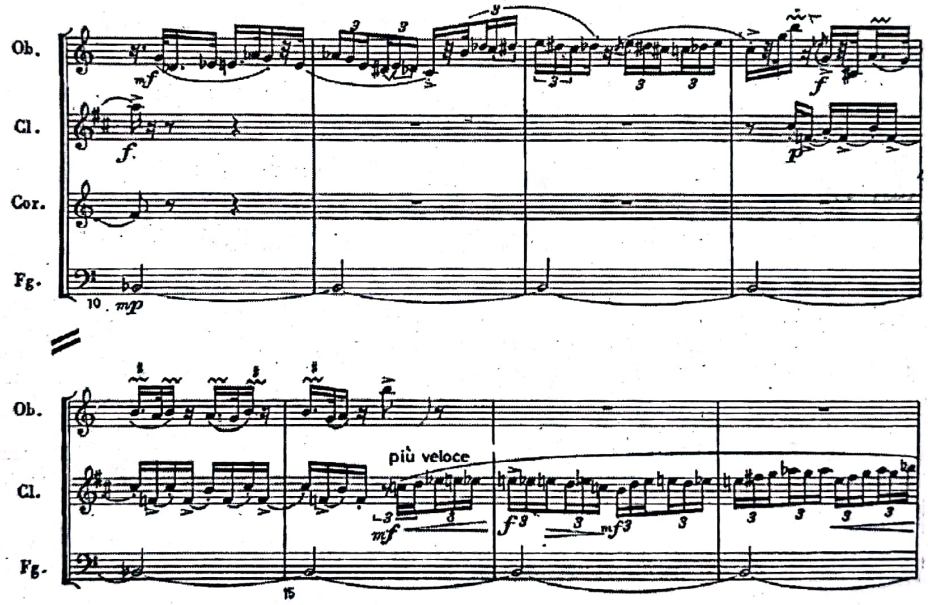
Intervenţiile intonaţionale indirecte, ce au ca scop parodierea unor genuri sau instrumente populare implică un travaliu complex rezultat din asocierea ritmului cu mixajele timbrale. Din acest punct de vedere, descoperim la Matei Socor o inventivitate timbrală pe cât de firească, pe atât de potrivită scopului propus.

Un exemplu concludent este tabloul al IV-lea – *Cimpoiul fermecat*. Comicul este instaurat în plan melodic, cu scurte suprapuneri la două voci (oboi, clarinet) pe fondul unui ison prelungit (corn, fagot). Aspectul caricatural este pus în evidenţă îndeosebi prin relaţia dintre cele două componente: **intonaţie** şi **ritm**.

În plan intonaţional se impune mersul şerpuitor, bazat pe formaţiuni cromatice, în cadrul cărora predomină *formula cromatică întoarsă* şi oscilaţia prin broderie cromatică inferioară sau superioară.

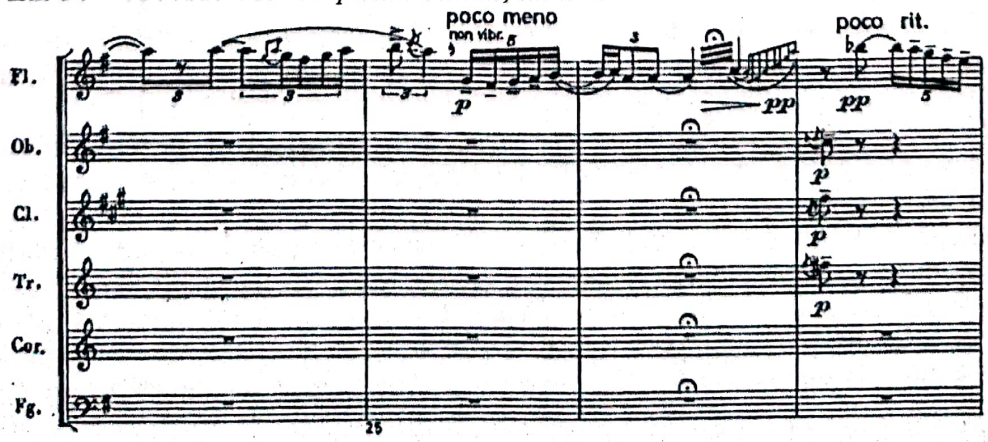
În plan ritmic, se detaşează predilecţia pentru formula de dublu-triolet, asociată uneori cu diviziuni binare exprimate prin ritm punctat.

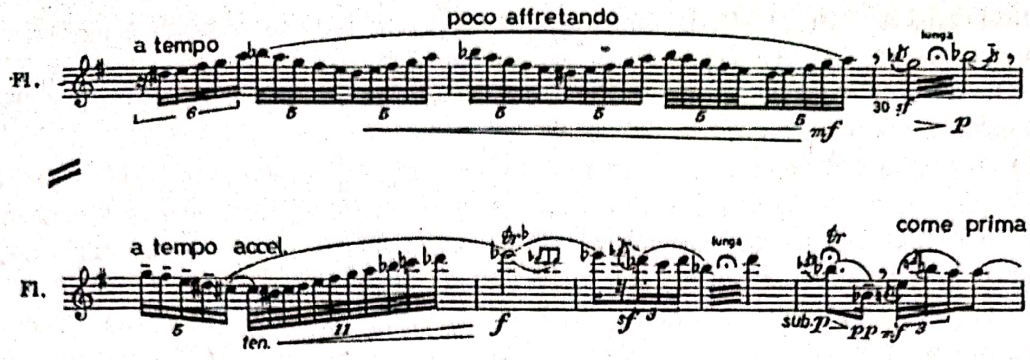
Ex. 13 – Tabloul IV. *Cimpoiul fermecat*, m.10-17



În tabloul al VII-lea – *Un păstor ciudat* – în partitura flautului, valorile de optime sunt „colonizate" de diviziuni şi subdiviziuni melismatice şi ornamentale, la care se adaugă libertatea agogică a interpretării. Din această îmbinare rezultă modificări ale raporturilor dintre durate şi caracterul doinit al tabloului.

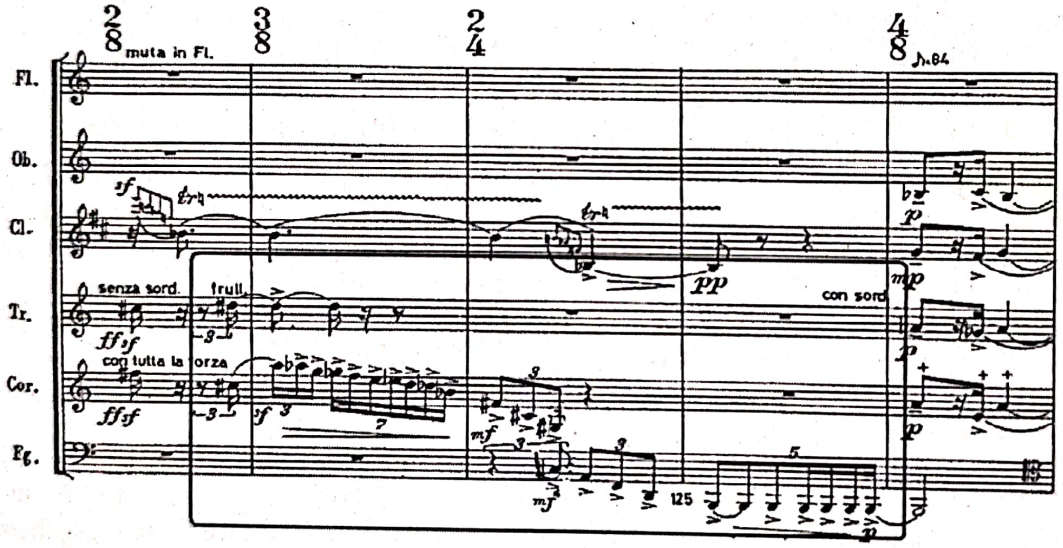
Ex. 14 – Tabloul VII. *Un păstor ciudat*, m. 6-15





Având drept scop realizarea de efecte sonore pregnante, **spaţializarea liniei melodice** aduce cu sine diversitate timbrală. În tabloul I – *Cum se vinde un mânz care face galbeni* –, în cadrul unei desfăşurări melodice concretizate într-o structură cromatică descendentă, densă din punct de vedere ritmic şi dispersată în ansamblu prin preluări alternative la diferite instrumente (trompetă, clarinet, oboi), autorul obţine efectul caricatural-onomatopeic prin care este sugerat nechezatul unui mânz.

Ex. 15 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni*, m. 122-126



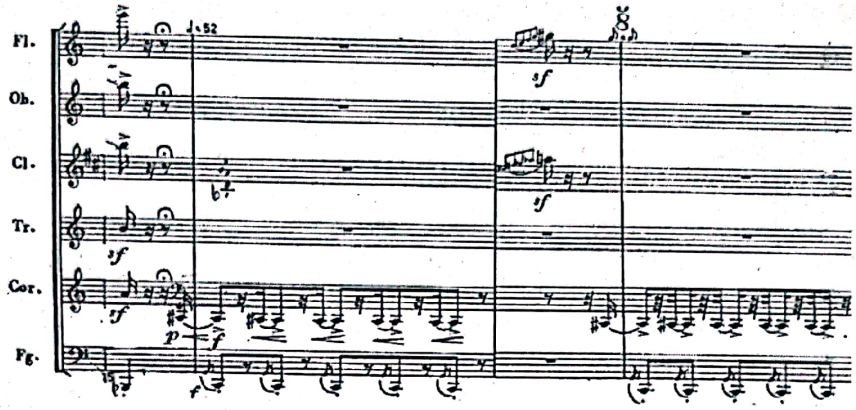
Ritmic, ambiguitatea sonoră, rezultă din suprapunerea accentelor ritmice şi metrice diferite. Ritmul înseamnă întregul proces de mişcare a tuturor elementelor sonore, el este factorul motric al întregii lucrări.

Un fenomen predominant este *izomorfismul ritmic*, cu cele două aspecte ale sale: ***ostinato* ritmico-armonic – cu funcţie de acompaniament** – şi **izoritmia întregii texturi muzicale** – *ostinato* ritmic sau ritmico-armonic generalizat.

În cazul *ostinato*-ului cu funcţie de acompaniament grefarea pe complicări şi înăspriri ale substanţei sonore – ciocniri de secunde, valori scurte apogiate etc. – îl transformă în factor coagulant al compoziţiei.

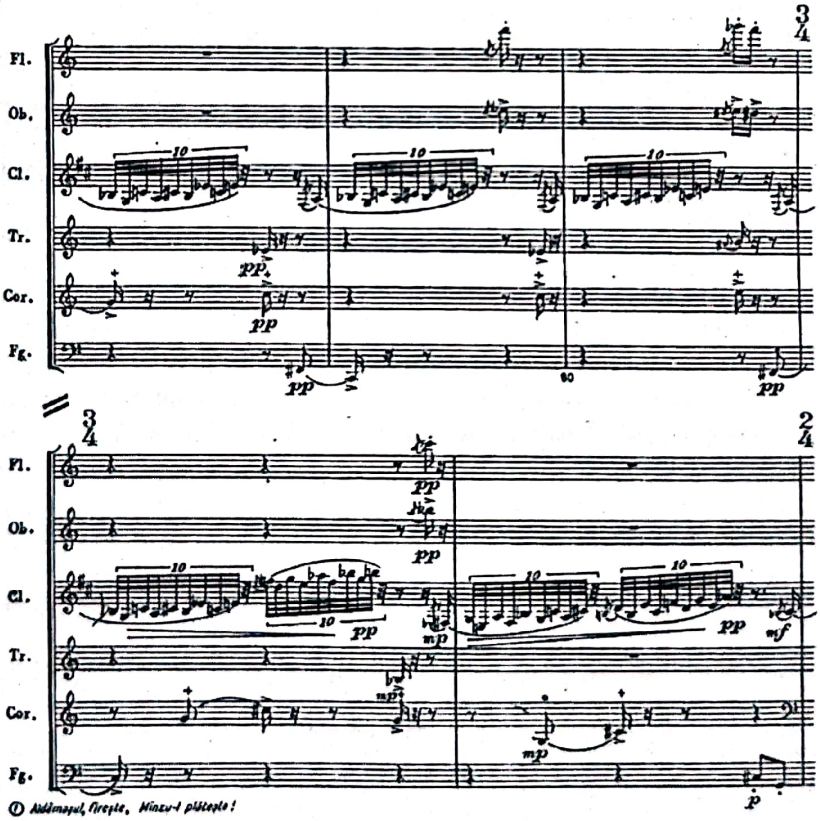
În exempul următor, *ostinato*-ul din registrul grav este repartizat cuplului corn-fagot şi este structurat pe repetarea izoritmică a aceloraşi sunete colorate prin apogiere. Un al doilea strat, intermitent şi alternativ, constă în tuşe sonore punctualiste, cu întâlniri pe interval de secundă mică, precedate de apogiaturi multiple.

Ex. 16 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni*, m.114-118



Un alt moment edificator asupra rolului *ostinato*-ului în dramaturgia lucrării apare în tabloul I. Plasată în registrul grav al clarinetului, structura *ostinato* are un profil melodic alcătuit din succesiuni de terțe mici descendente, provenite dintr-o construcție simetrică de tip 1:2. Acesteia i se adaugă incizii sonore apogiate, rezultate din proiecția pe verticală a treptelor alăturate ale modului, ce sunt repartizate alternativ, cuplurilor: flaut-oboi şi trompetă-corn.

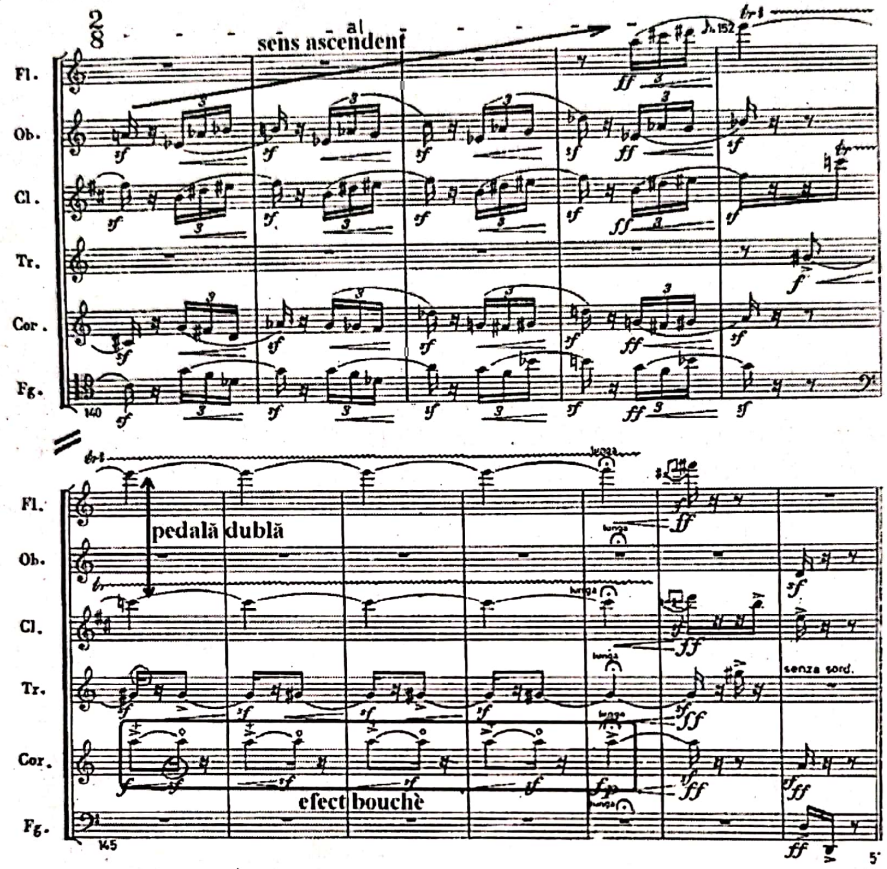
Ex. 17 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni*, m. 78-82



Izoritmia întregii texturi muzicale este practicată pe porțiuni izolate ale discursului muzical, fiind asociată cu agregate armonice care le egalizează sau le depăşesc ca interes pe cele ritmice. Un bun exemplu este momentul din finalul tabloului I, unde *ostinato*-ul izoritmic prezintă structuri verticale bazate pe acorduri de cvarte, acorduri de sextă adăugată şi acorduri mărite. Acesta parcurge un traseu melodic ascendent, culminând cu o pedală dublă, ornamentată

(**trill**), repartizată flautului şi clarinetului, ce este susţinută de emisia cu aport caricatural (efectul *bouché*) al cornului.

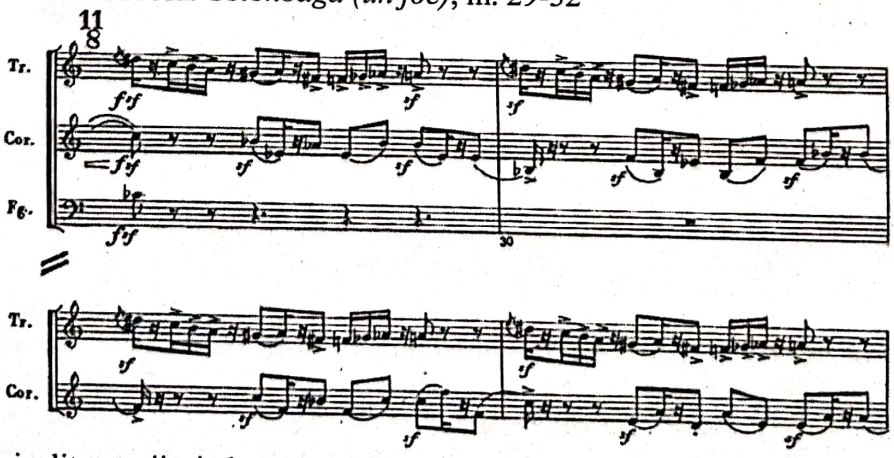
Ex. 18 – Tabloul I. *Cum se vinde un mânz care face galbeni*, m. 134-138



Terenul propice de manifestare a „*îndrăznelilor*" ritmice rămâne dansul.

În tabloul al III-lea – *Cotonoaga (un joc)* – ostinaţia generalizată cu suprafeţe elaborate în tehnica minimal-repetitivă, este dezvoltată în principal pe două nivele: trompeta, reprezentând planul principal şi cornul, reprezentând planul comentariului, individualizat din punct de vedere ritmic. Cea mai expresivă suprafaţă *ostinato* este cea elaborată pe constanta asimetrică a măsurii de 11/8, unde se evidenţiază caracterul minimal-repetitiv.

Ex. 19 – Tabloul III. *Cotonoaga (un joc)*, m. 29-32



În teoria literaturii şi dramaturgiei, o acţiune reprezintă o creaţie şi invers. Reţinem butada: *ce ar fi dacă ar exista două culminaţii în cadrul aceleiaşi lucrări. Rezultatul ar fi două lucrări.*

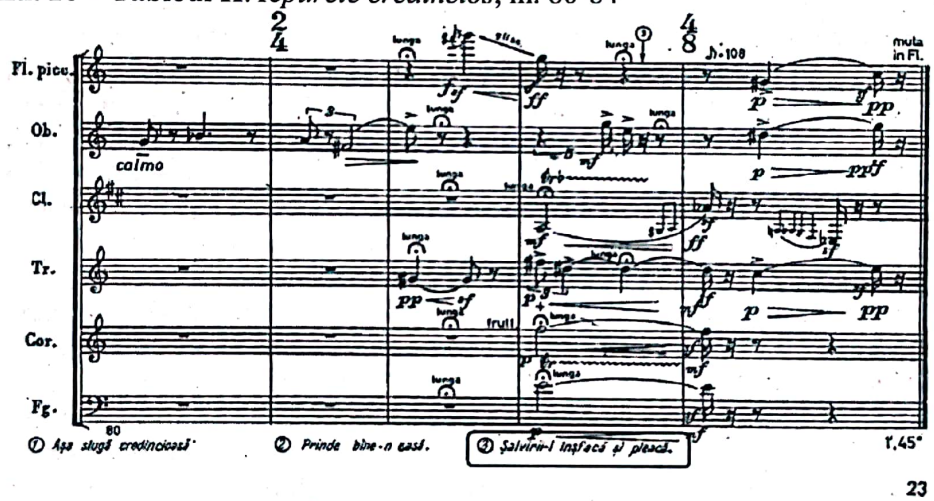
Scanned with OKEN Scanner

O acţiune se configurează în cadrul unei singure culminaţii. Iată pentru ce deznodământul tragic se confundă cu o culminaţie şi, ca atare, coordonează întreaga acţiune într-un tot unitar. Nu acelaşi lucru se întâmplă în acţiunea comică. Publicul pretinde asistenţa permanentă la o serie de păţanii legate de mai multe acţiuni, aventuri sau situaţii eşuate.

Sentimentul însoţitor al satisfacţiei ce acompaniază desfăşurarea conflictului comic în cadrul unor structuri artistice este sentiment al râsului. Prin însăşi caracteristicile sale, structura conflictului comic atrage după sine o cvasi-identitate de construcţie: aplicarea în structura de ansamblu a unor digresiuni ce ştirbesc în mod deliberat continuitatea unitară a unei singure acţiuni, transformând-o într-un lanţ de episoade menite să ne plasticizeze aventurile eşuate, păţaniile binemeritate ale eroilor comici. În concluzie, **acţiunea comică nu este unitară, ea se compune din episoade**. Aceste episoade succesive par a fi o *mini-creaţie*, respectiv înlănţuirea acestora. Aspectul mozaicat al construcţiei comice literare este aplicat şi în cazul lucrărilor muzicale ce fac apel la genul comic. Astfel, constituţia discursului sonor va fi una fragmentată în episoade ce corespund unei imagini/acţiuni muzicale.

Datorită raportării sale la categoria şi genul comic, delimitarea momentelor acţiunii în *Sextet* se realizează cu ajutorul coroanelor, a cezurilor şi a cadenţelor.

Ex. 20 – Tabloul II. *Iepurele credincios*, m. 80-84



Caracteristică pentru modalitatea de a sugera comicul de situaţie, cadenţa finală a tabloului al II-lea – prezentată în exemplul anterior – aduce o serie de elemente cu caracter caricatural: atacuri punctualiste, *glissandi*, apogiaturi, *trilluri*, contraste dinamice, totul concurând la ideea stabilirii unei corespondenţe între sugestia textului – „Şalvirii îl înhaţă şi pleacă" – şi sonorităţile respective.

The concept of irony in romanian music. Matei Socor – The Sextet "3 Şalviri"

In Romanian music, the correspondence between the musical discourse and the aesthetics of the comical element is drawn either by resorting to the parodic discourse or by means of a program. The Romanian composers' preferences lie towards the evocation of the slums, of the urban picturesque places (such as the square, the fair, the circus), of Gypsy topics and so on (during the interwar period) – but also towards the transposition dramatic plots taken either from our native folklore / literature or from the universal literature (after World War II). The musical work discussed in this paper affiliates with the latter category, resorting to the programmatic transposition of those narratives in Romanian folkoloric literature on 'the tricksters tricked'.

Gravitating around greed and the desire of enrichment, the theme reveals a series of features specific to the Balkanic area, and, at the same time, the moralising essence of the Romanian anecdote: 'Measure for measure'. This is in fact one main instance of situational irony: the motive *le trompeur trompé* ('the trickster tricked'), characteristic of the parodic text.

Scanned with OKEN Scanner

The feeling which accompanies the development of the comical conflict within certain artistic structures is laughter. Furthermore, due to its own features, the structure of the comical conflict entails a quasi-identity of construction: applying – on the whole – some digressions which deliberately break off the continuity of a single plot, and thus transform it into a chain of events meant to embellish the adventures of the comical heroes. In other words, the comical plot is not a whole – it is made up of episodes whose sequence resembles a miniature work. The mosaic look of the literary comical construction is borrowed for the musical works belonging to comical genre. Because of this, the sonoric discourse will be fragmented in episodes which correspond to a musical image / plot.

The *Sextet 3 Salviri* obeys the rules imposed by the type of discourse approached; therefore, on the one hand, the transposition of the comical element into music is achieved through the agency of the dramatic text, more precisely through the characters' description and the marking of the conflict as a dramatic plot.

On the other hand, irony in music and its expression solely in musical terms involve *ambiguity* as a primordial factor. The sonoric ambiguity consists in several aspects: harmonic ambiguity, rythmic ambiguity, ambiguity of syntaxes, and so on. This study targets at the observation of these aspects, pursuing the forms taken by caricature and irony on a rythmic, intonational, dynamic and timbral level.

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ DE PASCAL BENTOIU

Andreea Grigoropol
Anul II, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa Prof. univ. Liliana Gherman

În peisajul componistic contemporan, Pascal Bentoiu s-a impus ca o personalitate singulară, deplin conturată. În creaţia sa descoperim toate genurile muzicii culte: *opere*, *lieduri*, *muzică de cameră*, *suite*, *sonate*, *concerte*, *simfonii* etc. Pornind de la forme clasice, compozitorul le înnoieşte, le aduce în combinaţii originale, moderne, păstrând însă simţul proporţiei, al simetriei.

Inovaţiile sunt diverse, de la tehnica modernă a colajelor, la influenţe din sfera muzicii pop, rock şi jazz. Accentul pus pe melodicitate conferă lucrărilor sale o expresivitate particulară. La aceasta contribuie şi timbralitatea, creaţiile lui Pascal Bentoiu vădind interesul său cu totul special pentru acest parametru componistic.

Ritmica pregnantă este un alt aspect ce caracterizează stilul compozitorului Pascal Bentoiu. Întâlnim suprapuneri poliritmice, hemiole, jocuri de accente ce transformă bara de măsură într-un element covenţional, o bogată prezenţă a instrumentelor de percuţie, transformate în planuri sonore tematice.

Şi formele vechi îşi regăsesc modernitatea în creaţia lui Pascal Bentoiu, fiind îmbinate cu tehnicile de scriitură modernă. Reînvie forme utilizate in preclasicism (*fuga*, *passacaglia*, *toccata*, *ciaccona*), în general scriitura polifonică. Concepţia este însă postromantică, elementele tematice circulă, în creaţia sa fiind des întâlnite lucrările ample, cu temă unică.

Începută în deceniul al şaselea, creaţia concertantă a lui Pascal Bentoiu cuprinde trei concerte instrumentale, două pentru pian, unul pentru vioară, iar peste treizeci de ani, unul pentru violoncel. Folosirea legii contrastului, a tehnicii variaţionale, precum şi fuziunea dintre substanţa tematică şi cea ornamentală sunt o constantă a creaţiei concertante a lui Pascal Bentoiu.

„Compus în anul 1958 şi distins cu Premiul de Stat pentru creaţie concertantă (1964), *Concertul pentru vioară şi orchestră op. 9*, dedicat violonistului Ştefan Gheorghiu, ocupă un loc bine definit, cel al valorilor consacrate, în galeria concertelor româneşti pentru vioară şi orchestră de la mijlocul secolului XX. [...] Lucrare monotematică de mare amploare, concertul are o arhitectură tripartită: partea I, *Moderato*, este o suprapunere a formei de passacaglie – cadru al fundalului orchestral, peste forma de sonată, pe care se desfăşoară linia viorii soliste; partea a II-a, *Presto*, are o formă monotematică în care evoluează vioara, cu o melodică tratată improvizatoric, derivată din tema passacagliei, peste care se suprapune scherzo-ul ritmic al

Scanned with OKEN Scanner

orchestrei; partea a III-a, *Adagio*, în formă de lied dezvoltat, readuce paralelismul vioară solo-orchestră, iar melodia viorii este o diatonizare a temei cromatice a passacagliei"[1].

Preluând experienţa opusurilor anterioare, pe linia dezvoltării variaţionale a motivelor generatoare, *Concertul pentru vioară şi orchestră op. 9* (1958) „utilizează o tehnică variaţională, de continuă derivare şi reprofilare a unor elemente tematice, conţinute în tema passacagliei din prima parte"[2]. Aceasta concentrare a materialului tematic confera unitate concertului.

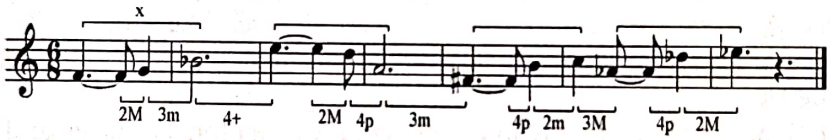
Partea I – Moderato

Partea întâi a concertului are în partitura orchestrală o formă atipică de *passacaglie*, peste care se suprapune forma de sonată concentrată din partitura solistică, cu melodia liberă, contrastând cu polifonia densă. „Forma de sonată, suprapusă aici, degajează şi luminează, înlesnind un comentariu liric al întregii acţiuni"[3].

Tema constă într-o serie de 12 sunete, ce se continuă cu recurenţa inversării, în total având 24 de sunete.

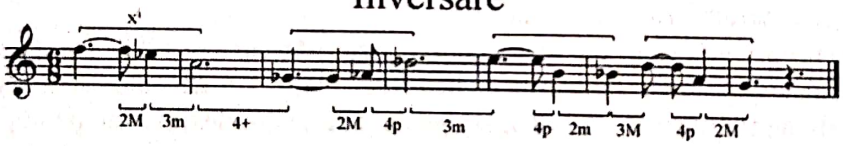
Ex. 1

Seria



Ex. 2

Inversare



Este un fel de pol modal pe fa, ce apare la început, în punctul culminant şi în variaţia finală. De fiecare dată această temă apare cu o cvintă perfectă mai sus, până ce ajunge la sunetul enarmonic (mi #). Ajunsă în acest punct, ce coincide cu maximul dinamic, tema integrală este inversată. Deci, de acum înainte, se va prezenta forma inversă a seriei, înlănţuită cu recurenţa formei directe. Traseul este descendent, din cvintă în cvintă, tot până la întâlnirea enarmonicului. Această construcţie complexă nu se remarcă în audiţie, muzica pare inspirată, tinzând spre stilul improvizatoric.

Deşi seria cuprinde totalul cromatic, acesta este înlănţuită prin intervale melodice consonante, excepţie făcând o cvartă mărită (la ms. 2-3 şi inversarea ei, la ms. 11-12). Linia melodică este cantabilă, lăsând impresia că „duce undeva". Ea merge către o culminaţie melodică şi dinamică situată la mijlocul temei (sol, din octava mică), la îmbinarea dintre serie şi recurenţa inversării ei, pentru ca apoi să scadă treptat. Nu cuprinde salturi mari, fiind alcătuită din intervale de secundă, terţă, cvartă. Funcţional este instabilă, căpătând mereu alte culori. Din

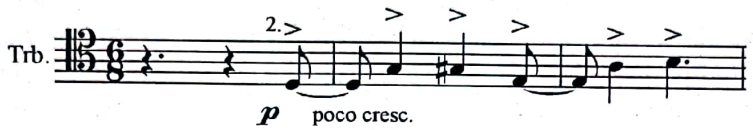
[1] Marcel Frandeş – *Violonistică şi melodică în* Concertul pentru vioară şi orchestră *de Pascal Bentoiu*, în: rev. Muzica, nr. 4/1994, p. 5.
[2] Mihaela Marinescu – *Concertul instrumental românesc contemporan (1950-1980)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, p. 24.
[3] Wilhelm Georg Berger – Concertul pentru vioară şi orchestră *de Pascal Bentoiu*, în: rev. Muzica, nr. 2/1964, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere melodic, seria se bazează pe o celulă de trei sunete care se repetă şi pe variantele ei.

Măsura este convenţională, rareori accentele ritmice coincid cu cele metrice. Astfel, tema prezintă schimbări de accente prin sincope (ms. 1, 5), hemiole (la ms. 6) şi prin accente impuse (de exemplu la ms. 103, unde sunetele accentuate sunt cântate de trombon, care are un timbru puternic), ea putând foarte bine să fie scrisă şi în măsura de 3/4.

Ex. 3

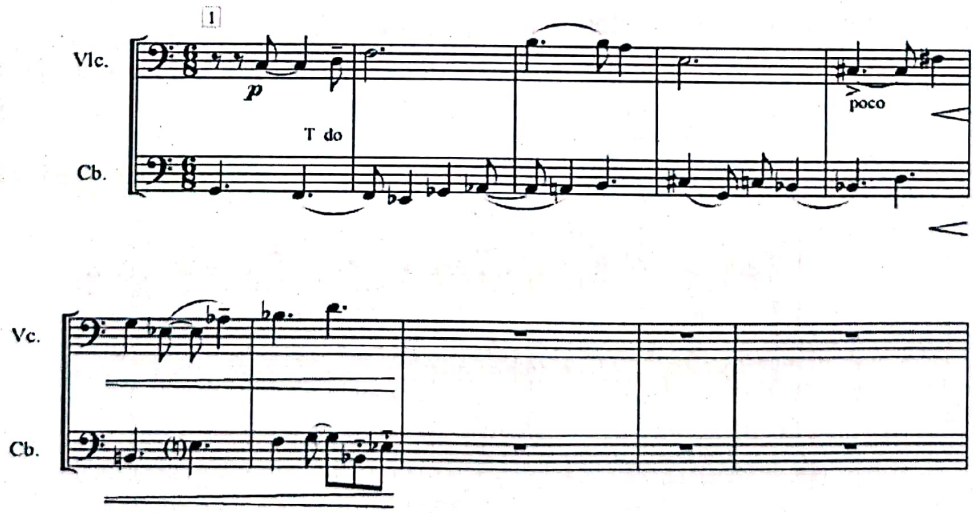


„Expunerea temei passacagliei şi primele 3 variaţiuni sînt rezervate orchestrei, formînd o secţiune introductivă”[4]. Tema este, iniţial, expusă de către toate vocile la unison, dinamizat ritmic. Harpa întăreşte finala modului (fa).

În partitura solistică este adesea utilizat registrul supraacut. Altă dificultate este evidenţierea sunetelor importante ce fac parte din polifonia latentă existentă în partitura viorii. Tempo-ul ales este destul de lent pentru o formă de sonată. Există momente scurte de *rallentando* sau *senza rigore* (de exemplu, ms. 72), urmate de revenirea în tempo.

La cea de a doua expunere a temei (ms. 13-24), linia melodică aparţine clarinetului basso, violelor şi violoncelului. Apare o contramelodie, la fagot şi contrabas. Ele sunt complementare din punct de vedere ritmic. Contramelodia conţine şi ea toate cele 12 sunete ale gamei cromatice, dar unele se repetă. Până la culminaţie, care coincide cu cea a temei, contramelodia este un fel de pol modal pe sol, care apare de trei ori (la început, pe parcurs şi la culminaţie).

Ex. 4



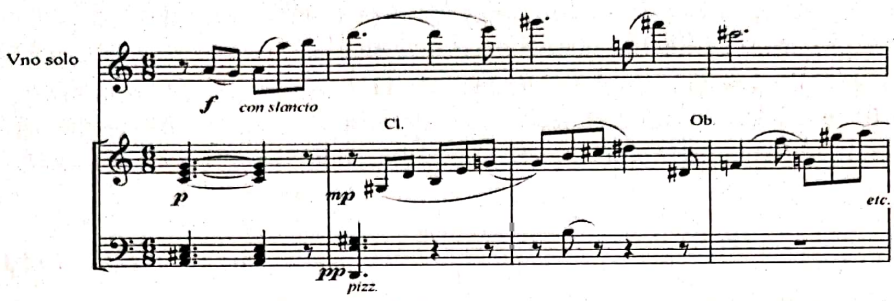
Introducerea orchestrală înregistrează o creştere, apoi o descreştere de trei măsuri (orchestraţia se rarefiază, pregătind intrarea viorii solo).

„Vioara intră în variaţiunea a patra, preluînd tema uşor modificată, aceasta transformîndu-se în prima temă a expoziţiei de sonată”[5]. Ea este integrată ansamblului orchestral.

[4] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 14.
[5] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

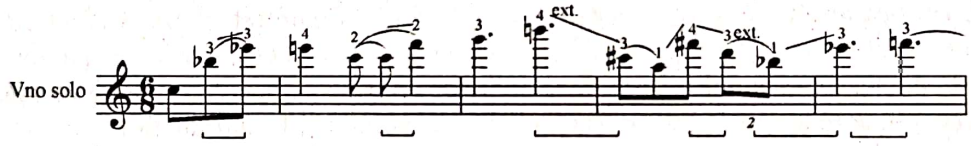
Ex. 5



„Deşi tema viorii nu este de un serialism sever, intonarea ei implică o viziune tehnică deosebită de cea tradiţională. Spre deosebire de profilul melodiilor tonale, în general în forma arcului de cerc, cu mersul treptat de regulă şi saltul intervalic arareori depăşind sexta, cu o aplicatură poziţională clară şi cu schimburi de poziţie eşalonate în timp, cu duble coarde conţinând în special terţe, sexte şi octave, cu întârzierile respective, tehnica violonistică necesară melodicii seriale diferă radical.

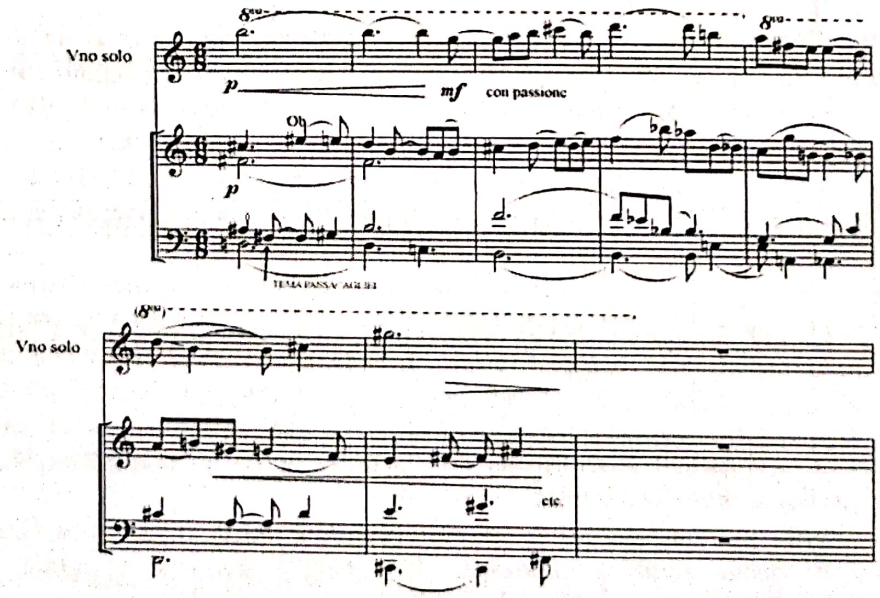
Nonrepetabilitatea sunetelor până la epuizarea seriei are consecinţe asupra economiei şi dinamicii mişcărilor degetelor pe tastiera viorii”[6]. Principiile tehnicii clasice ale mâinii stângi devin, în acest caz, inutile şi insuficiente. „Frecvenţa şi succesiunile schimburilor de poziţie necesare articulării melodiei aproape că anulează cântatul poziţional”[7]:

Ex. 6



„În timp ce trompeta şi violele continuă mersul passacagliei, vioara aduce puntea, apoi tema a doua, intens lirică, concentrată însă ca întindere (var. 7). Ea planează asupra discursului orchestral în continuă amplificare polifonică şi dinamică.”[8]

Ex. 7



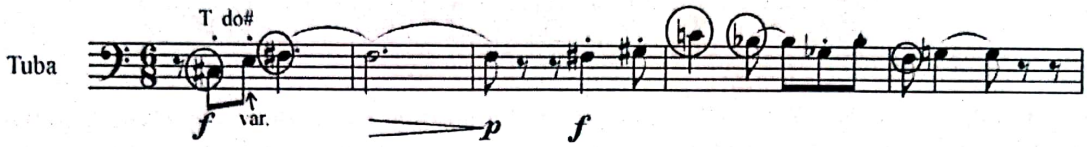
[6] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 5.
[7] *Idem.*
[8] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Expunerea temei pe fa#, la ms. 84, aparţine violoncelului şi fagotului, finalul temei fiind cântat de căte fagot.

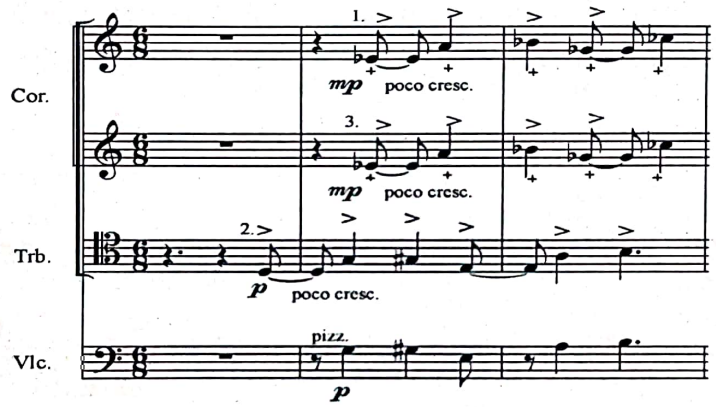
„Dezvoltarea formei de sonată este deschisă în variaţiunea a opta de alămuri”[9]. Seria apare pe do# la ms. 96 (la tubă), variată.

Ex. 8



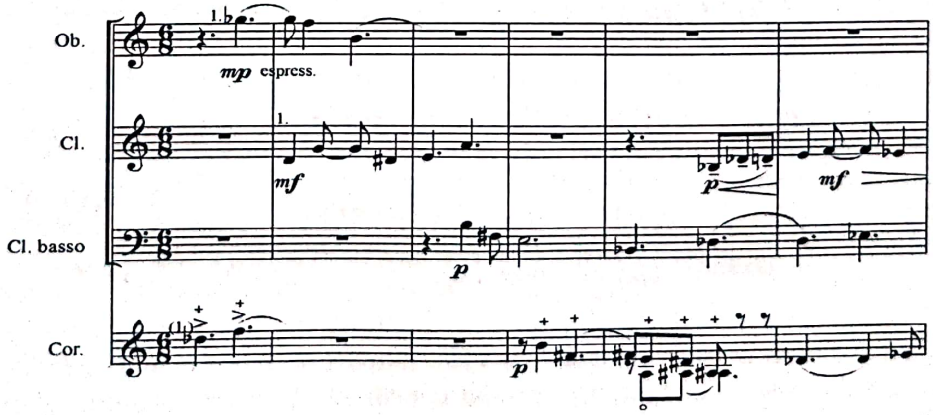
Recurenţa inversării ei este cântată de către trombon, dublat de coarde în *pizzicato* (violoncel sau viole alternativ, în funcţie de registru), la ms. 101. Fragmentul ce începe aici este imitat în *stretto*, la interval de cvintă perfectă superioară, de către corni (ms. 102-104).

Ex. 9



La ms. 102-110, remarcăm o variere a inversării recurenţei seriei. Fragmente ale temei ce se desfăşurau în mod normal succesiv, sunt suprapuse, aduse în *stretto*, fie în forma iniţială, fie transpuse pe alte sunete. Finalul temei (ms. 108-109) este adus într-o suprapunere heterofonică.

Ex. 10



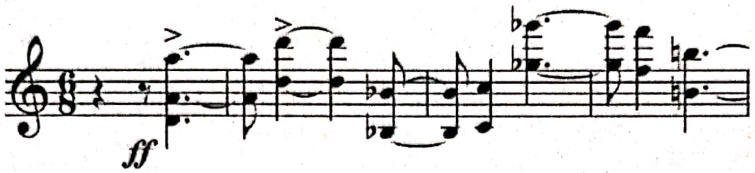
„Anxietatea ca stare de spirit este etalată într-o succesiune de octave în duble coarde, sincopate, salturile intervalice de decimă şi duodecimă, dintr-un registru în altul opus, permanenta negare a alteraţiei precedente, toate acestea afirmă un profil melodic «neviolonistic». Această catalogare desigur se justifică doar în situaţia în care tehnica violonistică nu doreşte să

[9] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

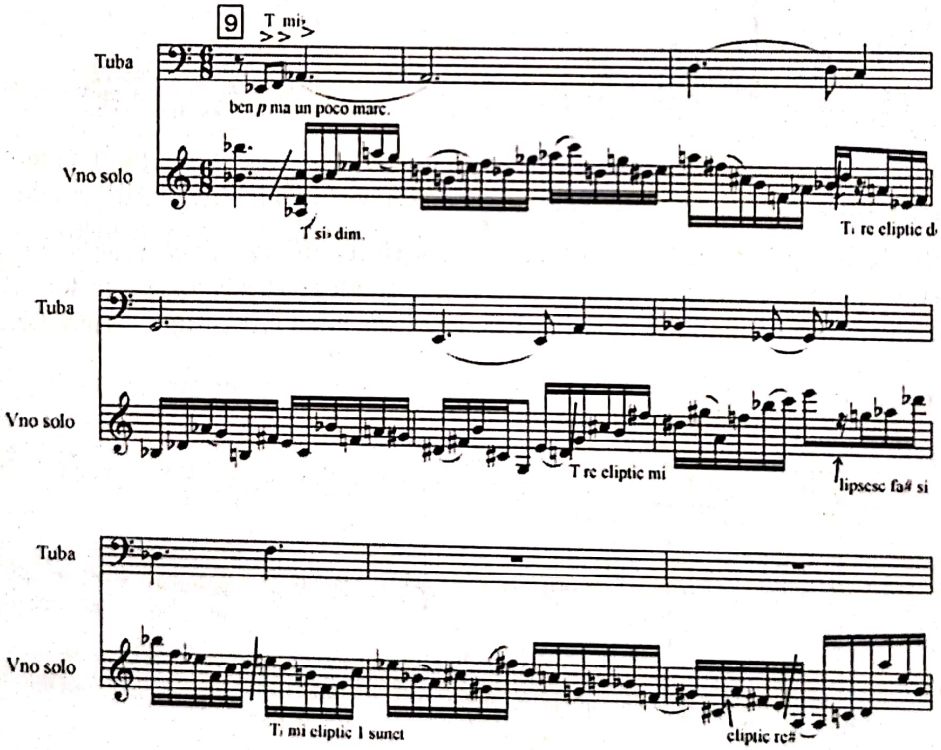
depăşească şabloanele comode (mersul treptat de tipul scărilor diatonice sau cromatice, ori arpegiile unor trepte tonale [...]"[10].

Ex. 11



„Vioara solo potenţează elementele tematice mai întâi sub forma unui recitativ, apoi sub forma unor broderii de largă respiraţie"[11], în cadrul cărora se poate distinge apariţia temei pe diverse sunete, diminuată ritmic şi cu valorile egalizate (şaisprezecimi), în forma directă, dar şi inversată. Prima apariţie este pe si*b*. Ea este precedată la ms. 110 de apariţia temei în mi*b* la tubă (se sare peste sol# din şirul de cvinte superioare). Această apariţie a temei se suprapune peste tema ce apare în partitura viorii, diminuată ritmic şi în valori egale (şaisprezecimi), pe si*b*. „Broderiile" înlănţuie cursiv apariţia temei inversate pe re, temă eliptică de al doilea sunet, apoi, tema în forma directă pe re, de asemenea eliptică de al doilea sunet, apoi tema inversată pe mi, eliptică de 2 sunete.

Ex. 12



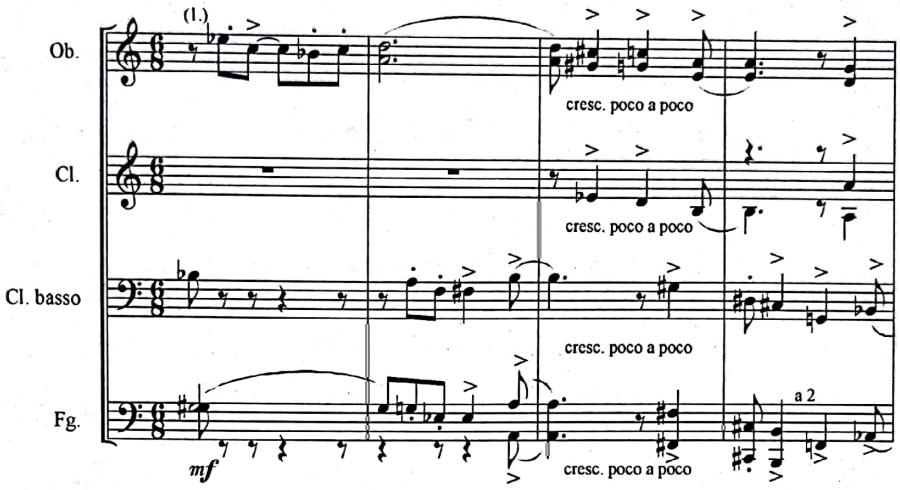
După un moment ornamental (ms. 120-121), celula **x** se afirmă cu putere în registrul acut, cu accente, în valori mai mari (optimi), în mod concluziv. Apoi este o figuraţie strălucitoare, ornamentală, cu triluri, mergând mereu spre acut, tinzând spre un punct culminant (ms. 133), ce coincide cu revenirea temei la alămuri în modul iniţial (pe fa). Armonizarea este trisonică.

[10] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 6.
[11] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul de culminaţie este anticipat de nişte fragmente tematice în *stretto* (T^i) la instrumentele de suflat, dublate de partida instrumentelor de coarde. Aceste fragmente tematice se suprapun peste apariţia temei în modul iniţial (pe fa).

Ex. 13



Prezenţa polifoniei în momentele de maximă intensitate emoţională este un lucru obişnuit, întâlnit la mulţi compozitori români şi străini, începând din perioada clasică.

Punctul culminant este prelungit printr-un pasaj de legătură (ms. 145-150), având o linie melodică în mers cromatic, cu puţine salturi ce se găsesc în construcţia temei (cvarte perfecte şi mărite, terţe mici, septime mici). Această linie melodică aparţine başilor orchestrei (fagot, violoncel, contrabas, tubă).

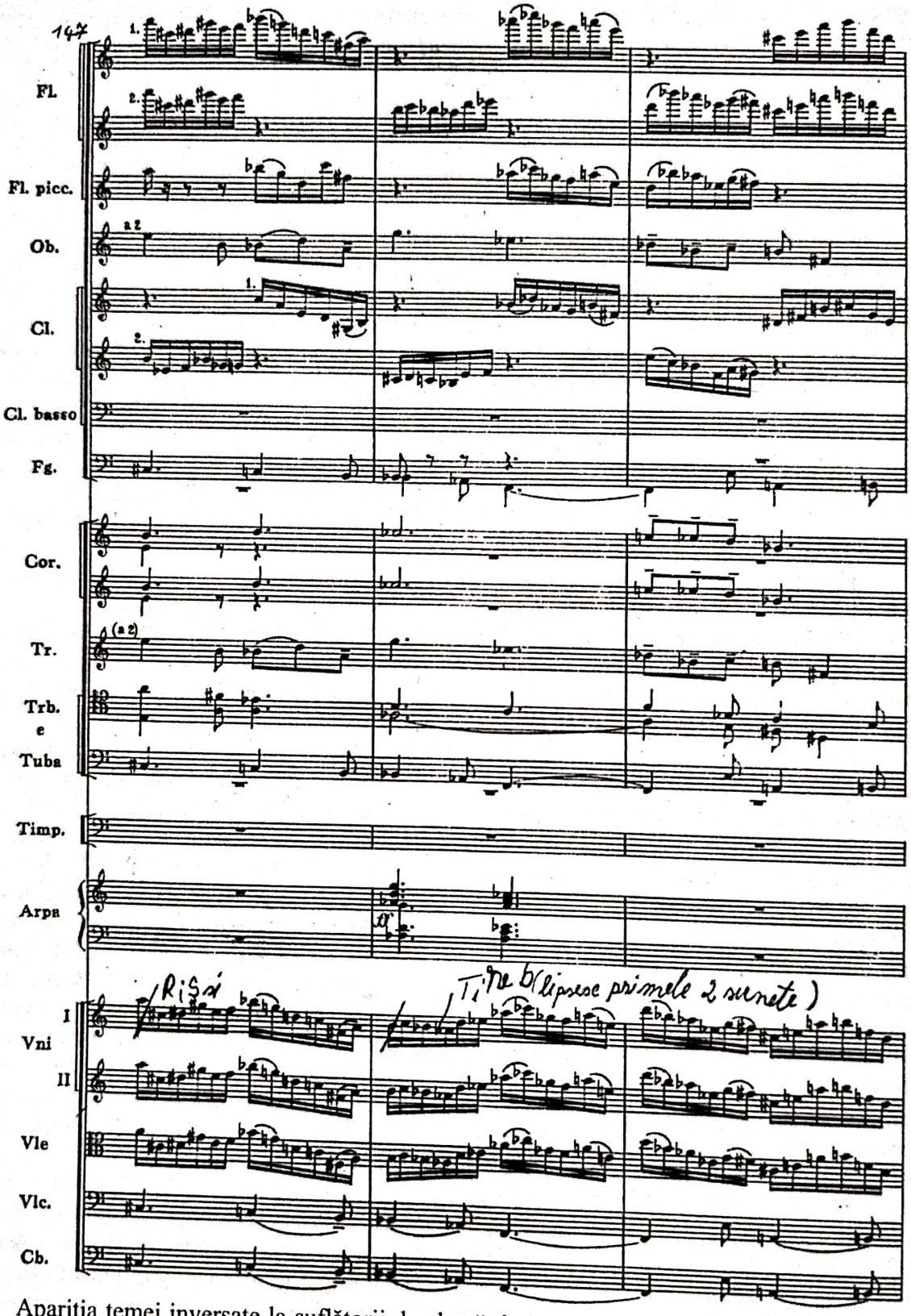
Al doilea plan melodic (la ms. 133-150, reper 11), ce se remarcă la coarde, constă într-o scriitură bazată pe material melodic din temă, prelucrat ritmic prin diminuarea şi egalizarea valorilor (şaisprezecimi), scriitură dublată de suflătorii din lemn în *divisi*, intonată responsorial.

Tema apare în forma directă dar şi inversată, integrală sau parţial, pe diferite sunete (cu scurte pasaje de legătură). Iată desfăşurarea: ms. 133-134 – tema pe do, ms. 135-136 – tema inversată pe do, incompletă, unele note fiind cântate la octavă, apoi un pasaj de legătură, ms. 148 – recurenţa inversării seriei pe fa (fragment), ms. 189-190 – tema inversată integral pe fa#, eliptică de al doilea sunet (mi), ms. 141 – tema pe re (primul sunet este la oboi), pasaj de legătură, ms. 144-145 – tema inversată pe si*b*, care însă începe de la sunetul 5, ms. 146 – fragment al seriei pe si, ms. 147 – recurenţa inversării seriei pe si, ms. 148 – 149 – tema apare inversată pe re*b*, din care lipsesc primele 2 sunete, temă ce se continuă cu un pasaj cu o scriitură polifonică latentă, alcătuită din 2 planuri sonore, constând, fiecare, într-un mers cromatic treptat ascendent (linia superioară) şi descendent (linia inferioară), desigur şi ele dublate la suflătorii din lemn, apoi linie liberă în care se pot distinge celule din temă, pe diverse sunete, ascendente, la care se adaugă un *tremollo* de timpani şi un *accelerando*.

Al treilea plan melodic este constituit de imitaţiile tematice (care au precedat apariţia punctului culminant), ce continuă la alămuri. Vocile se mişcă la fel ca într-un coral. Un coral al alămurilor vom găsi şi în *Concertul pentru vioară şi orchestră* al altei compozitoare din generaţia tânără, Maya Badian, concert apărut în anul 1979. Dar coralul încredinţat alămurilor este o practică şi în tradiţia muzicală europeană, fiind întâlnit, de exemplu, la Wagner. Timbrul lor puternic, cu o sonoritate inconfundabilă, face ca ele să se preteze la aceste momente solistice, atunci când compozitorul vrea să scoată în evidenţă ideea muzicală pe care a încredinţat-o acestora.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 14



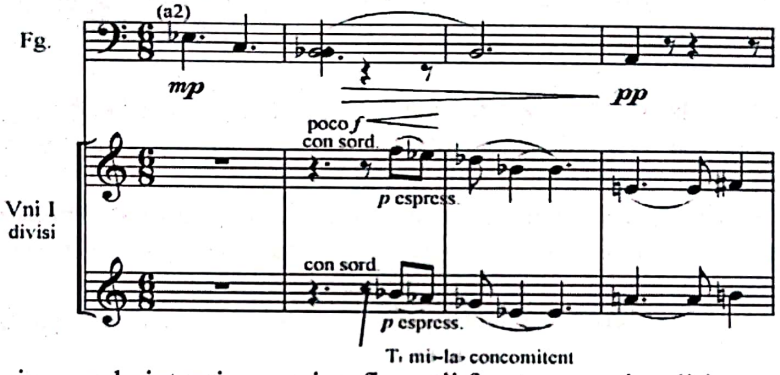
Apariția temei inversate la suflătorii de alamă, într-o nuanță redusă, în *diminuendo*, face trecerea spre repriză, ce aduce o liniștire.

În partitura orchestrală, la ms. 122, tema apare pe la*b* (se sare peste expunerea temei pe mi, si, fa# și do#). Apoi, la ms. 133 (culminația), apare direct pe fa (modul inițial), sărindu-se peste mi*b* și si*b*.

„Pe parcursul culminației orchestrale, vioara se elimină temporar: reapariția ei prelungește dezvoltarea, aducând totodată o destindere binevenită”[12]. Ea reapare cu strălucitoare pasaje de virtuozitate și triluri, la ms. 165 (reper 13).

La ms. 159, seria recurentă nu este adusă direct după seria inversată, ci există o scurtă variație melodică (ms. 160). De asemenea, începutul său este variat, prin adăugarea unei note de pasaj (sol) în cadrul secundei mari inițiale a seriei recurente, care este cântată de corni. Astfel, tema cuprinde 13 măsuri și jumătate în loc de 12; nu mai este simetrică. Finalul temei pe si*b* se suprapune peste începutul temei pe mi*b* și la*b* concomitent, la viori, la ms. 165-166. Acest început este diminuat ritmic. Temele viorilor sunt într-o nuanță foarte subtilă, realizată prin numărul redus de participanți (vioara I în *divisi*), nuanța *piano* (*espressivo*) și indicația *con sordino*.

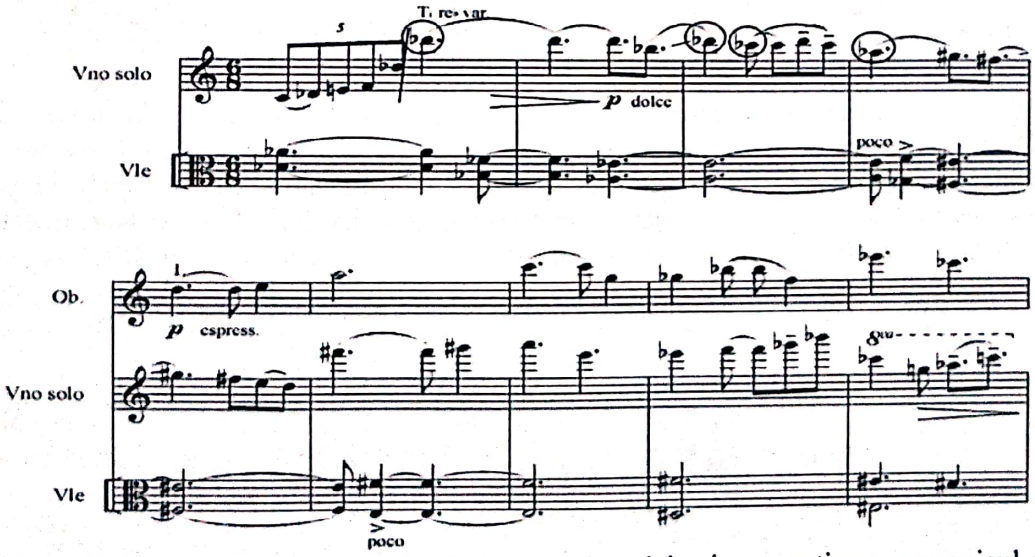
Ex. 15



Peste ele, vioara solo intervine cu niște figurații foarte expresive, lirice.

Seria recurentă este jumătate la viori, jumătate la viole. Observăm, din nou, suprapunerea finalului său peste începutul temei la vioara solistă pe re*b*, la ms. 176. Ea este variată ritmic prin augmentarea valorilor și melodic, prin interpunerea de note *échappée* (ms. 177, si*b*), broderie superioară (ms. 178, re), peon (ms. 179, fa#), pentru ca de la ms. 180 să se continue strict, la oboi.

Ex. 16



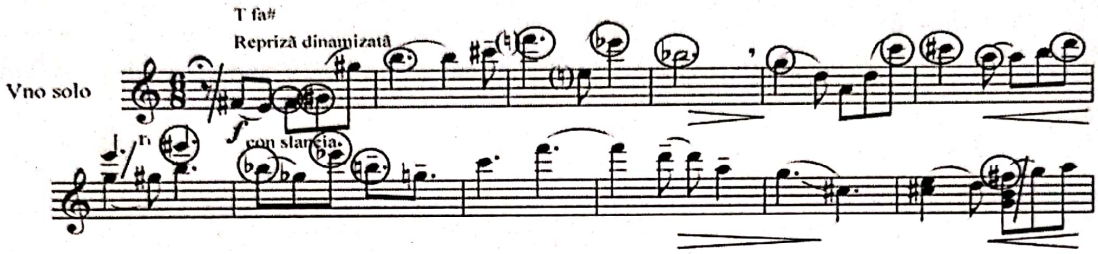
Sunetul final – re*b* – nu apare la oboi, dar există deja și se menține enarmonicul do# la viole. El se suprapune peste ultimele două sunete ale temei și continuă să se mențină încă o

[12] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 15.

măsură după sfârşitul temei, dar făcând parte dintr-un complex sonor constând într-o suprapunere de cvarte (mi-la, do#-fa#) la corzi, peste care se adaugă si*b* la suflători – acord ţinut cu coroană, ce precede repriza la vioara solo.

„Intensităţile se reduc treptat pentru a pregăti momentul de repriză”[13]. La ms. 187-204 începe repriza. Tema apare pe fa#, dinamizată.

Ex. 17

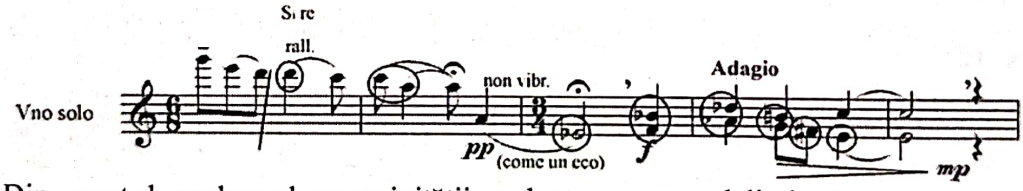


Ea este urmată, la ms. 203, de o temă inversată, pe sunetul si, foarte discretă (la coarde în *pizzicato*, ce se continuă la trombon cu surdină), din care ultimul sunet lipseşte. Peste această temă, vioara face nişte figuraţii în stilul cadenţei ce va urma.

Următoarea expunere a temei (cea pe mi), aduce o muzică foarte zbuciumată, de o tristeţe extremă. Aceasta se risipeşte odată cu apariţia temei pe la, o expunere consonantă, frumoasă, ce lasă impresia de soare şi lumină. Spre final, scriitura se rarefiază, nuanţa se diminuează, tempo-ul este rărit, muzica se reduce la un acord ţinut, elemente ce pregătesc apariţia viorii solo şi a cadenţei de virtuozitate.

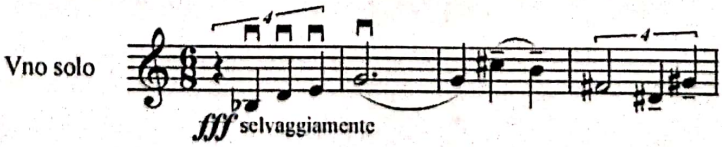
„Cadenţa, pregătită printr-o variaţiune concluzivă, o marchează trecerea spre coda formei de sonată ca şi cea a passacagliei”[14]. Ea începe cu expunerea seriei inversate pe re, notele sale apărând dispuse şi vertical, nu doar orizontal.

Ex. 18



Din punct de vedere al expresivităţii, cadenţa se poate delimita în patru faze: între ms. 244-257 este o cadenţă clasică de virtuozitate, discursul melodic fiind alcătuit din duble coarde consonante; la ms. 258-262 are un caracter sprinţar, expresia sarcastică fiind realizată printr-o acumulare de mijloace expresive şi ritmice (ritm dublu punctat, sens descendent al melodiei, la care se adaugă atacurile pregnante ale acordurilor ce utilizează tehnica reluărilor de arcuş la talon)[15]:

Ex. 19



[13] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 15.
[14] *Idem.*
[15] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

La ms. 263-267, *pp lontano*, discursul este foarte discret, alcătuit în mare parte din *flageolette*, iar ultima fază, după ms. 268, se suprapune peste intrarea discretă a orchestrei. Muzica acestei faze este cantabilă, cu motricitate, prezentând o polifonie latentă pe două planuri sonore.

Ex. 20

De la cadența de virtuozitate mai departe discursul melodic sună minunat. Este armonizat acordic. Cadența nu se finalizează în mod „clasic". Pe arabescurile cântate de vioară intervine treptat, firesc, orchestra, completând peisajul sonor. După cadență, linia melodică este armonizată trisonic.

Finalul nu este ca în concertele clasice, unde de obicei este momentul cel mai strălucitor. El este la fel cu începutul (expunerea temei în *piano*). Ultimul sunet vine după G. P. şi este în *pizzicatto*, unison (fa). Pleacă discret, aşa cum a venit!

Schema formei:

Vioara solo					Id. I	Punte I	Punte II		Punte III	Id. II	Concluzie
Orchestra	T fa	T do	T sol	T re	T la	T mi		T si		T Fa#	
Măsura	1	13	25	37	49	60	66	72	74	84	91

1	**Dezvoltare**	$T_{dim.}$ sib	$T^{i}_{dim.}$ re	$T_{dim.}$ re	$T^{i}_{dim.}$ mi		**$T_{dim.}$ do**	$T^{i}_{dim.}$ do	$S^{i}r_{dim.}$ fragm. fa
2	$T_{var.}$ do#	T mib				T lab	**T fa**		
3	96	110	112	114	116	122	**131**	135	138

Culminație

1	$T^{i}_{dim.}$ fa#	$T_{dim.}$ re	$T^{i}_{dim.}$ sib	$S_{dim.}$ fragm. si	$S^{i}r_{dim.}$ si	$T^{i}_{dim.}$ re			$T^{i}_{var.}$ re
2							T^{i} sib	T^{i} mib T^{i} lab	
3	139	141	144	146	147	148	153	165	176

1	**Repriză dinamizată** T fa#	T^{i} si	T^{i} mi	T^{i} la	**Cadență de virtuozitate**	S^{i} re			Final
2							S^{i} do	T^{i} Fa	
3	187	203	214	226	244	245	267	279	292

Scanned with OKEN Scanner

Legenda:
$T_{dim.}$ – tema diminuată ritmic
T^i – tema inversată
S^ir – recurenţa inversării seriei
fragm. – fragment

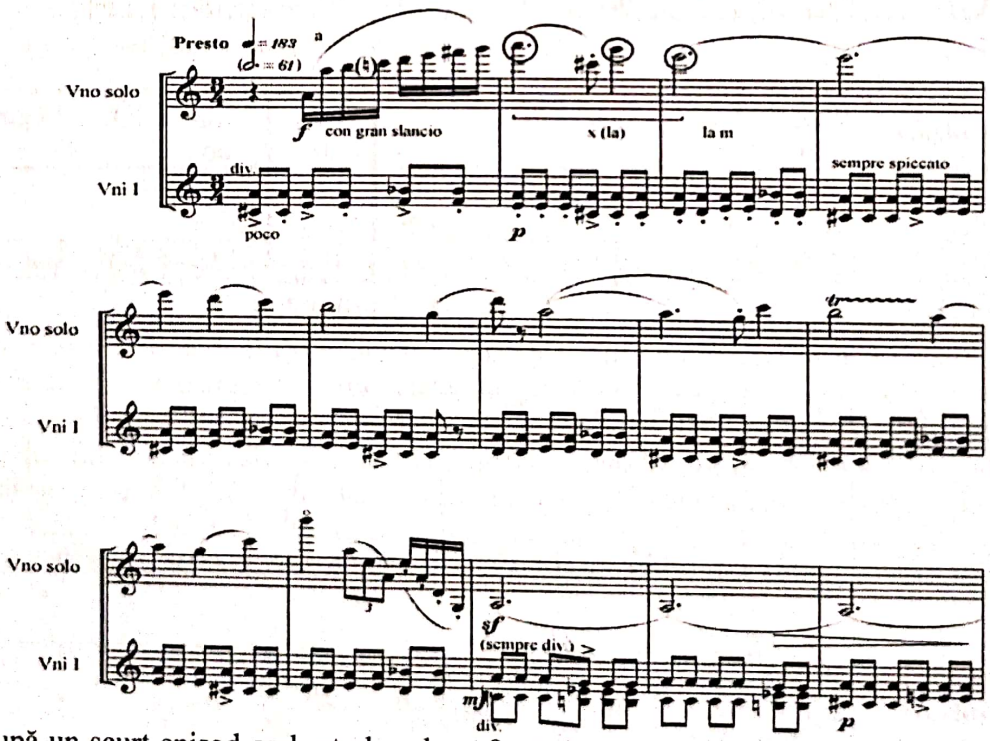
Partea a II-a - Presto

Scriitura părţii a II-a este mai densă ca a părţii I. De asemenea, dacă în partea I rolul melodic era egal distribuit între orchestră şi vioara solo, în partea a II-a melodia aparţine aproape în întregime viorii, orchestra jucând mai ales rolul de acompaniator.

În această parte a concertului intervenţiile viorii solo sunt mereu pregătite orchestral printr-un moment de liniştire, de aducere în plan melodic a unui acompaniament asociat temei pe care o va cânta vioara. „În timp ce materialul melodic, derivat tot din tema passacagliei, şi tratarea instrumentală a viorii soliste ne duc spre un element improvizatoric, conceput în sfârşitul baladei, discursul orchestral relevă puternice trăsături de scherzo, prin vigoarea elementului ritmic. Balansul metric, obţinut aici prin alternarea consecventă a unor celule de trei şi două optimi, este o caracteristică a întregii părţi”[16].

Începutul aduce la vioara solo un material melodic bazat pe tema concertului inversată. Celula directă **x** este extinsă cu o linie melodică diatonică ce întăreşte polul modal pe la (minor). Aceasta se constituie într-o primă frază a temei părţii a doua.

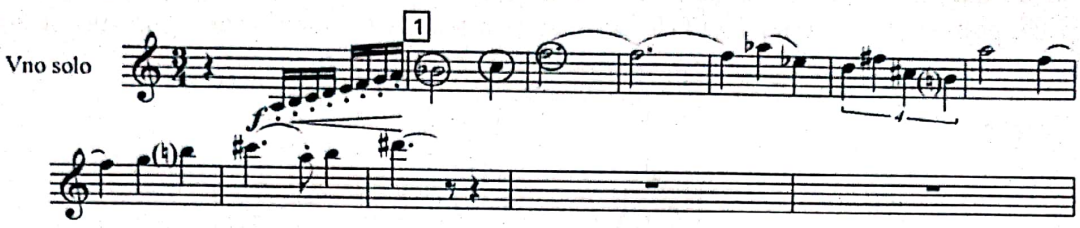
Ex. 21



După un scurt episod orchestral, a doua frază (ms. 19-35) aduce un material melodic ce continuă seria de la punctul unde rămăsese (începând de pe sunetul 4) până la epuizarea seriei, extinzându-se cu un fragment melodic liber ascendent, rămânând pe acelaşi pol modal.

[16] Wilhelm Georg Berger – *op. cit.*, p. 16.

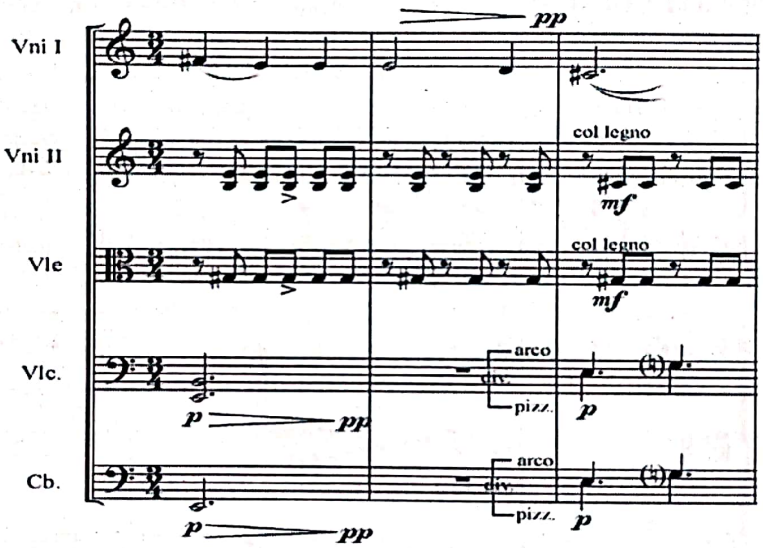
Ex. 22



La ms. 37-44 se observă o poliritmie pe 3 planuri (1 – fl.+v-ni I, cvartolete; 2 – alămuri, ritm ternar, accentele succedându-se ca în măsura de 3/4, alternând cu accente caracteristice măsurii de 6/8; 3 – v-ni II, v-le, timpan, ritm ternar caracteristic măsurii de 6/8). Ele se suprapun, rezultând un joc de accente aparte ce dinamizează discursul sonor. Jocul ritmic este pus în valoare şi de prezenţa percuţiei, cu rol mai important decât în partea I.

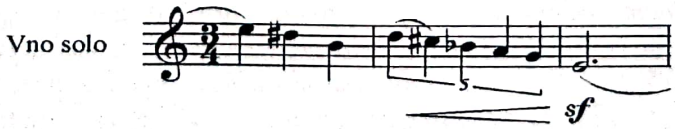
La ms. 47-59, la corzile grave există efecte timbrale deosebite, aceleaşi note fiind atacate prin două procedee tehnice (*arco+pizz.*), în timp ce la viori este indicaţia *col legno*.

Ex. 23



Tema A (ms. 59-74) conţine un discurs melodic rapsodic în cadrul modului doric pe mi. Anacruza ce o precede (ms. 47-58) este eliptică de treapta a doua, ce va apărea în cadrul A-ului. În A^1_v tema se afirmă cu mai multă putere, fiind expusă de vioara solo la unison cu vioara I. De asemenea, scrierea orchestrală este mult mai densă în cadrul acestei perioade. În cadrul complementului cadenţial (ms. 93-95) se aduce o variantă cromatică a modului, prin coborârea treptei a V-a.

Ex. 24

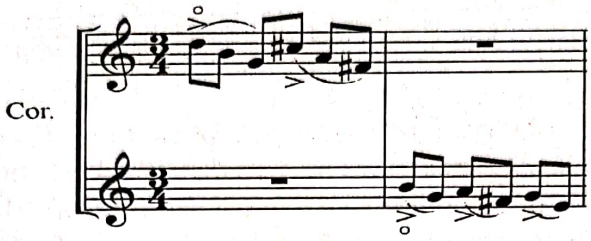


Partea a II-a este foarte dinamică, efectul rezultând şi din prezenţa diviziunilor excepţionale, care sunt din abunenţă, chiar şi în partitura viorii soliste, unde, de exemplu, la ms. 58, 64, 67 găsim cvintolet, sau la ms. 60, septolet. Elementele de motricitate rezultă şi din

Scanned with OKEN Scanner

alternanţa binar-ternar (la bas, duoleţi ce alternează cu ritmuri ternare, cum este la reperul 1, de exemplu), poliritmii, hemiole. Jocul de accente este pus în evidenţă prin *legato*-uri şi accente impuse, de exemplu la ms. 175.

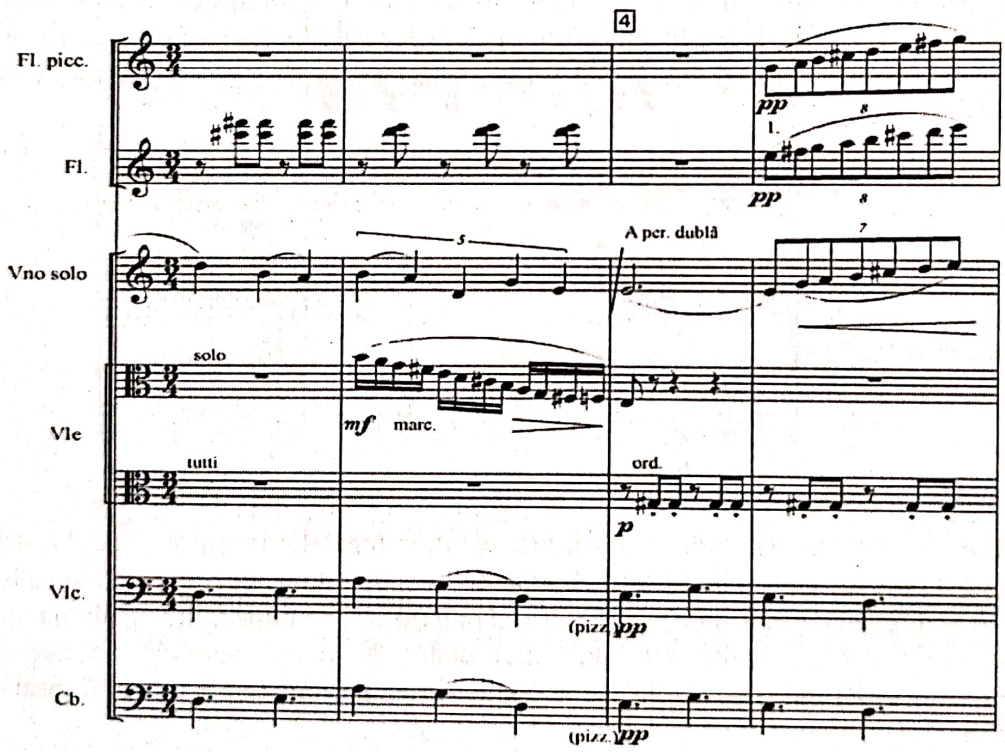
Ex. 25



Un alt exemplu de poliritmie este la ms. 58, unde se suprapun: octolet la flaut, septolet la vioară, restul instrumentelor fiind pe ritmica măsurii de 3/4.

La ms. 47-71 există un *ostinato* în acompaniament, ce are ca model ms. 47-52 la coardele grave, *ostinato* alcătuit din sunetele unei tetratonii ce se completează la vioara solo, viole, flaut, flaut piccolo, până la un dorian pe mi. Cadenţa acompaniamentului este dorică.

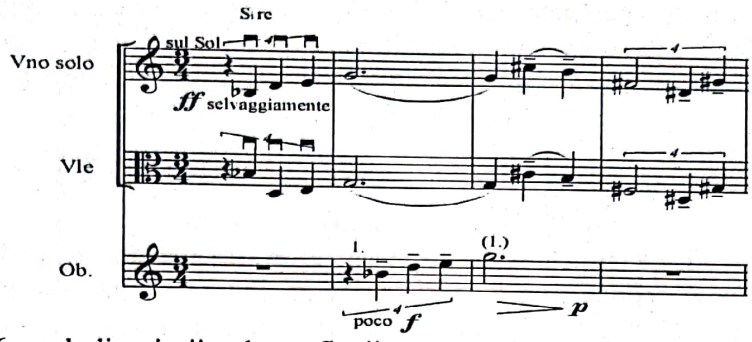
Ex. 26



La ms. 117, tema apare la vioara solo cu indicaţiile *sul sol* (se vede preocuparea pentru timbru) şi *selvaggiamente* (elementul sălbatic, exotic, primitiv a fost sugerat şi de varietatea ritmică pe orizontală şi verticală). Tema este expunerea seriei concertului pe do, cu o lărgire exterioară. La ms. 125 se observă instabilitatea modală şi orchestraţia amplă, în cadrul unei tranziţii, urmate la ms. 137 de anacruza ce readuce sonorităţile iniţiale (acompaniamentul, transpus pe do), pregătind reexpunerea acestei fraze, tot de către vioara solo, cu un ton mai sus (pe re). La ms. 141, tema apare pe re la viole şi vioară solo, motivul iniţial fiind imitat la oboi. Finalul seriei este schimbat pentru a se întări polul modal pe do (la ms. 145).

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 27



La ms. 146, melodia viorii solo se finalizează cu două terțe mari ascendente succesiv, combinație intervalică ce exprimă o desprindere de tonal, o lipsă de atracție a sunetelor, o mare libertate (mai ales că este expansiv).

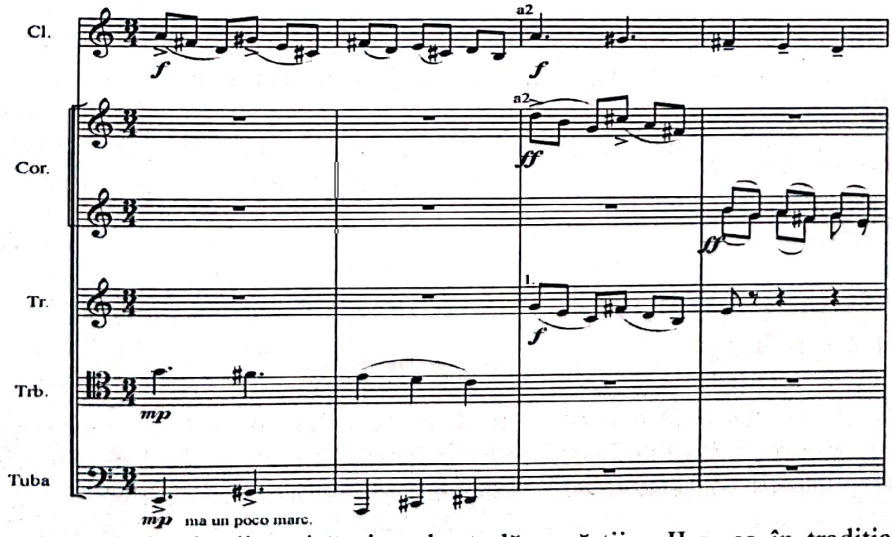
În general, discursul muzical se desfăşoară pe trei planuri sonore. De exemplu, în T^{i}_{var} (ms. 167-200), un plan sonor este constituit de clarinet, cl. basso, fagot, violoncel, contrabas. Al doilea plan este cântat de corni şi viole. Linia melodică aparține viorilor I, flautului şi fl. piccolo, deşi are o scriitură asemănătoare celei a viorii soliste. Este unul din rarele momente când linia melodică aparține orchestrei. La ms. 171 tema viorilor aduce o melodie primăvăratică, optimistă. Ea însă este depăşită dinamic de către celelalte planuri sonore.

La reper 14 (ms. 201) se înregistrează un moment de creştere a tensiunii emoționale ce pregăteşte apariția A-ului final.

Modul principal al părții a II-a este un doric pe mi, cu acompaniament ce conține un ison tetratonic, caracteristic acestei părți.

Muzica acestei părți aduce cu sonoritățile americane din muzica de jazz (de exemplu după reperul 2) şi seamănă, de asemenea, cu sonoritățile utilizate în muzica de film (cum ar fi tema basului după reperul 3 şi percuția ce o însoțeşte). Un efect asemănător cu cel stereo se obține. de exemplu, la ms. 175-182, prin imitarea motivului melodic între grupul aerofonelor din alamă şi cel al aerofonelor din lemn, ultimele venind cu un timbru mai slab, creând impresia că motivul se aude din depărtare.

Ex. 28



Coda este culminația dinamică şi orchestrală a părții a II-a, ca în tradiția concertelor clasice. Ea este urmată de un moment solo în care vioara reexpune seria, cu foarte multă forță (pe

Scanned with OKEN Scanner

coarda sol, toate arcuşele în jos), concluziv (pune semnătura, amprenta seriei peste desfăşurarea melodică finală care nu avea neapărat legătură cu ea, dar este bine integrată în context). La tensiunea dramatică a acestei expuneri a temei mai contribuie şi dinamica (*fff*), caracterul, notat în partitură prin termenul *selvaggiamente* (sălbatic), precum şi timbrul grav al viorii[17].

Schema formei:

T^i	1-46 (18+16+12 l. ext.)	la m

Obs.: T începe cu seria inversată pe la, dinamizată în modul următor: celula directă (x) este extinsă cu o linie melodică ce întăreşte polul modal pe la (minor). Ele alcătuiesc primul motiv al T. După un scurt episod orchestral, al doilea motiv continuă seria (începând de pe sunetul al patrulea), până la epuizarea seriei, extinzându-se cu un fragment melodic liber în mers ascendent.

Anacruză	47-58	
A	59-74	doric pe mi
A^1_v	75-88+(89-97 compl. cad. multiplu)	doric pe mi

Obs.: AA^1v este perioadă dublă.

Tranziţie	98-100	
Anacruză	111-116	
S'	117-126	do
Retranziţie	127-136	
Anacruză	137-140	
S'	141-152	re
Retranziţie	153-160	
Anacruză	161-166	
T^i	167-200 (18+16)	la
Anacruză		
A	209-224	doric pe fa
A^2	225-246+ (247-258 l. ext.)	~ fa m
Coda (peroraţie finală)	259-291	
S	292-302	do#

Legendă:

T – tema
S – seria
l.ext. – lărgire exterioară
compl. cad. – complement cadenţial
A^1_v – A^1 variat

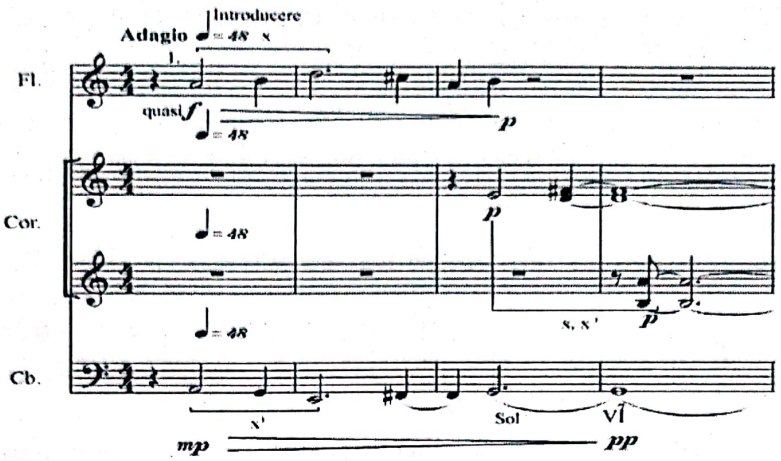
Partea a III-a – Adagio

Introducerea orchestrală a părţii a III-a aduce celula directă a temei concertului (x), simultan în forma directă (la flaut şi clarinet) şi inversată (la violoncel şi contrabas), ambele începând de pe sunetul la. Ele sunt imitate la cvintă superioară de către corni.

[17] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 6.

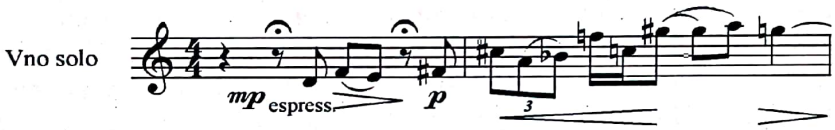
Scanned with OKEN Scanner

Ex. 29



Începutul este liric, apoi creşte tensiunea emoţională, până la apariţia seriei inversate, la ms. 20. Deşi această primă apariţie a temei aduce doar seria fără R^i (fraza a doua), aceasta este precedată de o frază expansivă cu caracter de cadenţă, care începe la vioara solo şi se continuă printr-un dialog vioară-oboi, cu o orchestraţie minimă. Ea, de altfel, este cea mai instabilă din punct de vedere tonal, la fiecare apariţie a ei. Sună liric, trist, foarte expresiv.

Ex. 30



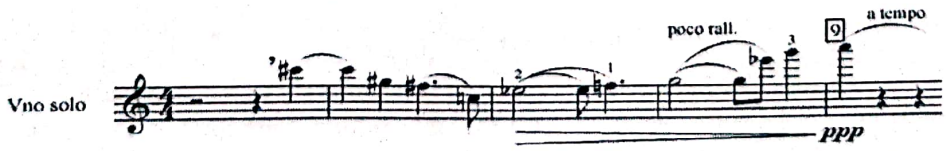
Tranziţia care îi urmează (la ms. 30) aduce o altă sonoritate, caracterizată de lumină, motricitate, la care o mare contribuţie o au figuraţiile şi trilurile strălucitoare ale viorii soliste, ce vor continua pe parcurs, până la culminaţia părţii a III-a (la ms. 67), revenind în coda. Însă revenirea lor va fi într-o notă mai liniştită, parcă *lontano*, cu nuanţe foarte subtile, peste care se repetă permanent, concluziv, celula **x** în partitura orchestrală.

La ms. 36, T^i apare la viorile I, cu surdină, fiind depăşită dinamic de figuraţiile de la vioară. Nu este prima dată când întâlnim fenomenul pe parcursul acestui concert. El există şi în partea a II-a, la ms. 168.

Tema reapare la ms. 70 – foarte variată, la început aproape de nerecunoscut; tema se aude clar de la ms. 73, fiind expusă integral în Mi*b*, spre deosebire de expunerea de la ms. 56, unde era expusă doar seria, fără recurenţa inversării ce ar fi completat tema.

„În majoritatea încheierilor melodice, filajul sunetului este notat atât prin descrescendo, cât şi printr-un legato ce se prelungeşte în pauză”[18]:

Ex. 31



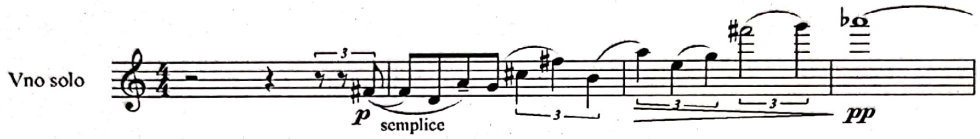
La ms. 93 tema inversată şi concentrată este expusă la vioara solistă. Ea este foarte instabilă din punct de vedere armonic. Începe în La*b*, trece prin mai multe inflexiuni tonale, şi prin fa minor. Este expusă până la jumătatea celei de a doua fraze (S^ir), după care finalul este

[18] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 8.

suspendat, efect obţinut prin armonizarea bazată pe acorduri de septimă mărită, caracterizate de lipsa atracţiei, într-un discurs melodic descendent, în *diminuendo* si cu indicaţia *senza rigore*. Tema se „topeşte" pentru a face loc peroraţiei finale.

Coda expune repetitiv la orchestră celula **x**, în forma directă şi apoi în forma inversată, în unison la toate vocile (ms. 108-109). La ms. 109-111, motivul melodic final întruneşte ca scară sunetele din Re Major, dar într-o succesiune care nu este de factură tonală.

Ex. 32



Acordul final este un acord de septimă micşorată, pe re, în răsturnarea a doua, cu cvinta triplată (la*b*), acesta fiind sunetul final care va persista şi după stingerea acordului.

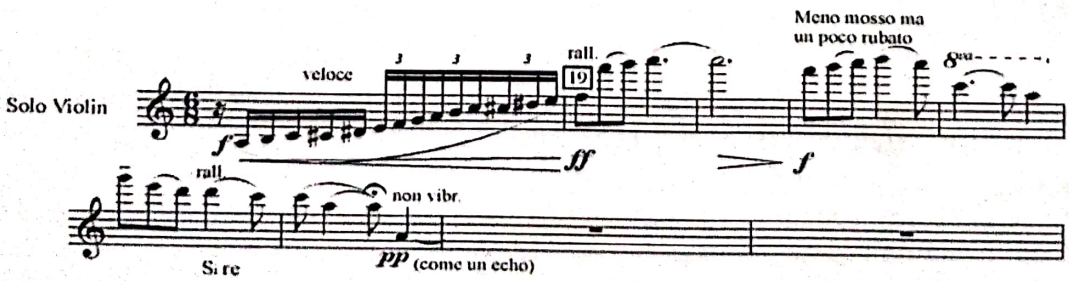
În această parte, rolul melodic aparţine în special viorii, dar şi orchestra are contribuţia sa. Ca şi în partea I, punctul culminant este la mijloc, începutul şi finalul fiind în nişte nuanţe discrete. Din punct de vedere al complexităţii ritmice verticale, partea a III-a aduce liniştea dorită după multiplele suprapuneri existente în părţile I şi a II-a. Părţile a II-a şi a III-a contrastează puternic.

Partea a III-a este foarte melodioasă, având o notă melancolică, sfâşietoare, în care se întrevăd momente de lumină. Ea prezintă diviziuni excepţionale şi elemente de virtuozitate ale mâinii stângi. Un procedeu modern utilizat este *glissando con trillo*, ce dă un efect sonor foarte frumos, ca o curgere de ape sau un tril de păsări. În cadrul său se observă permanenta alternanţă a majorului cu minorul. Melodia câştigă treptat în intensitate, căpătând o impresionantă şi încântătoare frumuseţe, în timp ce dodecafonia temei iniţiale se schimbă într-o diatonie lipsită de tensiuni.

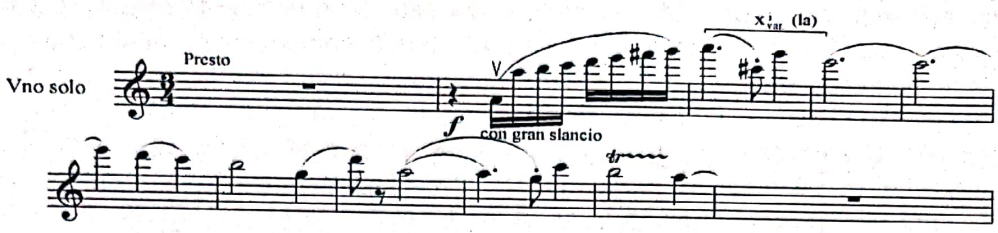
Întregul concert explorează registrul supraacut al viorii solistice. O altă caracteristică a acestui concert este diversitatea modalităţilor de atac, în strânsă legătură cu expresivitatea. De asemenea, Pascal Bentoiu utilizează o paleta variată de efecte timbrale, cum ar fi „sunetul expresiv vibrat pe suprefeţe întinse ale melodiei, până la ecouri non vibrato", „utilizarea frecventă a culorii registrului supraacut pentru o expresie poetică, suavă şi a timbrului corzii «sol» pentru o expresie tensionată, dramatică" şi flageolete (*lontano*) în *pp*.

„Majoritatea melodiilor au o construcţie anacruzică şi sunt cursive, predominant legate ca articulare; anacruza este de obicei urmată de o aşezare pe o înălţime cu o durată mare ritmică"[19]. Un exemplu reprezintă aceste fraze melodice, prima fiind preluată din partea întâi a concertului, şi a doua din partea a III-a.

Ex. 33



[19] Marcel Frandeş – *op. cit.*, p. 8.



Concertul este scris în succesiunea lent-repede-lent. Pe parcursul său se observă o evoluţie a limbajului armonic de la serialismul modal (în prima parte) la modalism (în partea a II-a) şi apoi la tonalitate lărgită (în partea a III-a).

Schema formei:

Introducere	1-11	
T^{i}_{var}	12-29 (8+10)	~ la ~ fa
Tranziţie	30-35	
T^{i}_{conc}	36-45	Mi
Retranziţie	46-55	
T^{i}_{conc}	56-59+(60-66 l. int.)	~ Do
Anacruză (Culminaţie)	67-69	
T	70-79	Mi♭ ~ fa♯ ~ fa ~ Mi♭ ~ sol ~ mi ~ si ~ Do V
Tranziţie	80-83	
S^{i}_{var}	84-90	sol ~ La♭ V
T^{i}_{conc}	91-101	La♭ I ~ fa ~
Coda	102-114	

Legendă:

T^{i}_{var} – tema inversată şi variată
T^{i}_{conc} – tema inversată şi concentrată
S – seria

În concluzie, dorim să subliniem câteva aspecte relevante.

Tematica lucrării se bazează pe o celulă generatoare. Măsura este un element convenţional, tema prezentând schimbări de accente prin sincope, hemiole, accente. Totuşi, în întreaga construcţie a lucrării se simte o preocupare pentru simetrie.

Pe parcursul concertului, tema este adusă insistent, dar într-o varietate de forme, uneori greu de recunoscut, sublimată. De exemplu, la începutul cadenţei părţii I, seria inversată (pe re) este dispusă şi vertical, nu doar orizontal.

În partea a II-a, tema este aproape de nerecunoscut (ea fiind prelucrată după cum am arătat mai sus). În această parte a concertului, intervenţiile viorii solo sunt mereu pregătite orchestral printr-un moment de liniştire, de aducere în plan sonor a unui acompaniament asociat temei.

Sistemul de organizare a intonaţiei nu este unic, ci evoluează de la serialism, în partea I, la modalism – modul principal al părţii a II-a este un doric pe mi, cu acompaniament ce conţine un ison tetratonic – apoi la tonalitate(lărgită). Astfel, în muzica părţii a III-a este o permanentă

Scanned with OKEN Scanner

alternanţă major/minor. La ms. 109-111, motivul melodic final întruneşte sunetele din Re Major, dar într-o succesiune care nu este de factură tonală clasică, componentele fiind tratate ca o serie, pe principiul nonrepetabilităţii.

Având în vedere cele constatate şi afirmate în prezentul studiu, putem spune cu certitudine că această lucrare are o construcţie foarte interesantă, ale cărei subtilităţi sigur nu au fost descoperite în totalitate, o parte din ele rămânând ascunse în partitură şi în mintea compozitorului. Incontestabila sa valoare estetică îl recomandă pentru a fi aprofundat şi studiat în continuare.

Analysis – Pascal Bentoiu's *Concerto for Violin and Orchestra*

Composed in 1958, Pascal Bentoiu's *Concerto for Violin and Orchestra op. 9* is a genuine creation of this genre. The *Concerto* is based on a generating motif, which gathers the entire chromatic range, as it is linked by means of consonant melodic intervals. The bar is conventional, the motif encounters stress changes by syncopation, hemiola and accents, and it could as easily have been written in the 3/4 bar.

The theme is represented by a series of 12 sounds, which continues with the recurrence of inversion, gathering a total number of 24 sounds. In the orchestra score of the first part, the theme is revealed in a perfectly ascendant fifth, until it encounters the enharmonic sound. This is the climax, a point where the motif is taken to the brasses, within a choral fragment. Then the theme is reversed, and it follows a descending trajectory, until it reaches the enharmonic sound. This type of atypical passacaglia overlaps with a solo violin sonata.

The violin solo leaves the impression of an improvisation. However, its brilliant figurations conceal fragments of the theme revealed by various sounds, or even the entire theme, either in its direct, reversed, recurrent, or even reversed and recurrent form. We may also find successions of two theme variants, starting from the same sound. There is no exposure on certain sounds, or it appears on several sounds simultaneously, for instance at measures 165-166, where the end of the Si *b* theme overlaps with the beginning of the Mi *b* and La *b* motifs, concomitantly/ simultaneously, on violins.

The second part has something from the atmosphere and dynamism of film music. Almost unrecognizable, T starts with the reversed series on the dynamic part as follows: the direct cell (x) is extended with a melodic line that reinforces the modal pole on La (minor). They both form the first motif of T. After a short orchestra episode, the second motif continues the series (starting with the fourth sound), until the end of the series, being extended by a free melodic fragment with an ascending trajectory. The main motif of the second part is a Doric on Mi, with a tetratonic accompaniment that is typical for this part. The third part will reveal the tone of the theme.

The *Concerto* is written in a slow-fast-slow succession. Throughout this concerto, one may notice an evolution of the harmonic language from modal serialism (in the first part) to modalism (in the second part) and then to an enlarged tonality (in the third part). The agogical structure of the *Concerto*, S-F-S, is different from the classical one. Whereas in classical concertos, as well as in most of the contemporary concertos, the second part is the most lyrical one, in contrast with the dynamism of the first and the third parts, in Pascal Bentoiu's *Concerto*, the third part is the most lyrical one. Moreover, it embraces another type of drama, compared to the classical concertos, where the climax of the parts is at the end, which is usually the most spectacular moment. In this *Concerto*, the beginning and the end of the first and the last part are similar, as the theme is revealed in discrete sounds.

Scanned with OKEN Scanner

BALADA MIORIȚA ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI: SIGISMUND TODUȚĂ, ANATOL VIERU, PAUL CONSTANTINESCU ŞI TUDOR CHIRIAC

Loredana – Elena Marus
Anul I, Master
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Este imposibil să realizăm un studiu complet despre cultura muzicală românească din ultimele cinci decenii ale secolului al XX-lea. Mişcarea muzicală din aceşti ani ne oferă numeroase evenimente şi împliniri, precum şi diverse orientări estetice şi stilistice. „Imposibilitatea unei cuprinderi exhaustive este determinată nu numai de apropierea în timp, ci şi de recunoaşterea unor fapte muzicale demne de reţinut, dar petrecute acum doi-trei ani, sau care se consumă în acest moment, ci şi de răspândirea lor în diversele centre culturale ale ţării şi chiar peste hotare"[1].

Privind retrospectiv, şcoala componistică românească a avut o naştere şi o ascensiune cu adevărat miraculoase. Ea se va racorda treptat la avangarda Vestului, urmând ca apoi să se desprindă din contextul acesteia prin idei şi realizări proprii, extrem de originale.

Interesul pe care l-a stârnit balada *Miorița* de la descoperirea ei până în zilele noastre constituie un fenomen cu o semnificaţie deosebită. Majoritatea studiilor în materie susţin că *Miorița* a luat naştere plecând de la un fapt real. Timpul a şters însă toate amănuntele întâmplării, astfel încât, astăzi, balada nu mai oferă nici un punct de sprijin pentru cronologizarea ei.

Controversele cu privire la originea, autenticitatea şi autorul „celei mai frumoase epopei româneşti" nu vor lua niciodată sfârşit. Realitate după unii, mit – în opinia altora, sau îmbinarea celor două, *Miorița* a avut o prezenţă extrem de interesantă în viaţa artistică a folclorului şi rămâne o caracteristică fundamentală a poporului român.

În absolut toate spaţiile culturale, moartea unui tânăr nelumit a impresionat profund colectivităţile umane. Iată, spre exemplu, ce afirmă o inscripţie greacă de pe o piatră funerară: „Nu sfârşitul vieţii e dureros, de vreme ce aceasta e soarta fiecăruia, ci moartea timpurie şi înaintea părinţilor".

Balada *Miorița* reprezintă forma artistică prin care este exprimată filozofia vieţii şi a morţii la români. Aici ni se dezvăluie o lume permisă doar celor plini de iubire, generozitate, nobleţe şi ascunsă celor dominaţi de instincte şi patimi, ostili adevărului şi frumuseţii.

[1]Mihail Cozmei – *Istoria muzicii româneşti, perioada contemporană*, partea I, Iaşi, Conservatorul „*George Enescu*", 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Creația muzicală de sorginte mioritică

Miorița a devenit din a doua jumătate a secolului al XX-lea un pregnant izvor de inspirație pentru compozitorii români. Există un număr impresionant de lucrări pe tema mioritică, ce aparțin unor genuri diferite sau unor orientări stilistice bogat diversificate.

Una din primele *Miorițe* a apărut în ipostaza de voce solistică și pian; este vorba despre lucrarea lui Tiberiu Brediceanu.

Puțin mai târziu, balada a fost tratată în diferite variante corale, cel mai des pentru cor *a cappella*, de către Tudor Jarda, Emil Lerescu și Mircea Neagu.

Poemul coral *Miorița* de Paul Constantinescu, reprezintă unul din punctele culminante, alături de el situându-se oratoriul *Miorița* de Anatol Vieru, balada-oratoriu cu același nume de Sigismund Toduță, poemul coregrafic-oratoriu de Gheorghe Dumitrescu și oratoriul *Pe urmele Mioriței* de Valentin Timaru.

De asemenea, a fost creată ulterior o serie de lucrări, unde găsim atât ideea mioritică, precum și conceptul estetic-filosofic al spațiului mioritic blagian. Este vorba despre: *Model mioritic*, de Corneliu Dan Georgescu; *Multisonuri mioritice*, de Sorin Vulcu; *Aulodie mioritică* și *Crochiu pentru un spațiu mioritic*, de Iancu Dumitrescu; *Clepsidra II*, de Anatol Vieru; Simfonia a III-a *Miorița*, de Valentin Timaru.

În teza sa de doctorat, Angela Botnaru-Rojnoveanu accentuează ideea că asupra acestei balade s-au aplecat și compozitorii basarabeni, în special generația anilor '50. Două realizări semnificative din această zonă sunt: oratoriul *Miorița* de Ion Macovei și poemul cu același nume de Tudor Chiriac.

Menționăm și alte „ecouri" mioritice create în Basarabia: *Cinci cânturi mioritice*, de Ion Macovei; *Simfonia concertantă*, Suita simfonică *Pe-un picior de plai*, Simfonia *Legenda Ciocârliei* și *Doinatoriul* de Tudor Chiriac și baletul *Andrieș* de Zlata Tcaci.

Textul – elementul primordial

Unul din motivele pentru care majoritatea creațiilor muzicale culte utilizează textul *Mioriței* lui Vasile Alecsandri îl constituie includerea acestei variante în manualele școlare, impunându-se, în acest mod, mai mult decât oricare alta.

Ponderea creațiilor culte bazate pe textul *Mioriței* este favorabilă compozițiilor cu text. Dar, din clipa în care balada a devenit un amplu teren de dezbatere al ideilor filozofice, un simbol, o atitudine, încep să apară și lucrări de sorginte mioritică fără text. Pe baza acestui criteriu – textul baladei *Miorița* – Angela Botnaru-Rojnoveanu face următoarea clasificare și enumerare[2]:

1. CU TEXT

a) Text clasic

- Paul Constantinescu – ***Miorița***
- Sigismund Toduță – ***Miorița***
- Anatol Vieru – ***Miorița***
- Tudor Chiriac – ***Miorița***
- Emil Lerescu - ***Miorița***
- Mircea Neagu – ***Miorița***
- Gheorghe Dumitrescu – ***Miorița***
- Ion Macovei – ***Miorița*** și ***Cinci cânturi moritice***

[2] Angela Botnaru-Rojnoveanu – *Miorița în creația compozitorilor basarabeni*, Teză de doctorat.

b) Variante
- Tiberiu Brediceanu – ***Miorița***
- Tudor Jarda – ***Pe-un picior de plai, Mă luai, luai***
- Valentin Timaru – ***Pe urmele Mioriței***
- Liviu Știrbu – ***Miorița*** (***Năpasta***)
- Corneliu Dan Georgescu – ***Model mioritic***

2. FĂRĂ TEXT
- Anatol Vieru – ***Clepsidra II***
- Valentin Timaru – ***Simfonia III Miorița***
- Iancu Dumitrescu – ***Aulodie mioritică***
- Carmen Petra-Basacopol – ***Miorița***
- Sorin Vulcu – ***Multisonuri mioritice***
- Mihai Moldovan – ***Crochiu pentru un spațiu mioritic***
- Tudor Chiriac – ***Pe-un picior de plai***

Genurile muzicale în care este abordată *Miorița*

1. GENUL VOCAL

a) Voce (voci) cu acompaniament
- Tiberiu Brediceanu – ***Miorița***
- Tudor Chiriac – ***Miorița***
- Ion Macovei – ***Cinci cântece mioritice***

b) Coruri a cappella
- Paul Constantinescu – ***Miorița***
- Tudor Jarda – ***Pe-un picior de munte***; ***Mă luai, luai***
- Mircea Neagu – ***Miorița***

c) Coruri cu acompaniament
- Emil Lerescu – ***Miorița***
- Sorin Vulcu – ***Multisonuri mioritice***

2. GENUL VOCAL – SIMFONIC
- Sigismund Toduță – ***Miorița***
- Anatol Vieru – ***Miorița***
- Valentin Timaru – ***Pe urmele Mioriței***
- Ion Macovei – ***Miorița***

3. GENUL DRAMATIC

a) Poeme coregrafice
- Gheorghe Dumitrescu – ***Miorița***
- Corneliu Dan Georgescu – ***Model mioritic***
- Carmen Petra Basacopol – ***Miorița***

b) Opere
- Liviu Știrbu – ***Miorița*** (***Năpasta***)

4. GENUL SIMFONIC
- Anatol Vieru – ***Clepsidra II***
- Valentin Timaru – ***Simfonia III, Miorița***
- Iancu Dumitrescu – ***Aulodie mioritcă***
- Mihai Moldovan – ***Crochiu pentru un spațiu mioritic***
- Tudor Chiriac – ***Pe-un picior de plai***

Scanned with OKEN Scanner

Ne întrebăm ce anume i-a determinat pe compozitori să se apropie de tema *Mioriței*. Poate că factorul hotărâtor a fost atitudinea filozofică, plină de măreție a ciobanului moldovean în fața morții, ce reprezintă, de fapt, nucleul baladei, cu rădăcini în milenara istorie a poporului nostru. De asemenea, este posibil ca tema strânsei comuniuni om-natură să fi trezit interesul creatorilor față de balada populară.

Substanța muzicală a *Mioriței* a interesat, de-a lungul timpului, în mai mică măsură decât cea poetică, deoarece compozitorii au apelat nu atât la melodiile pe care circulă balada, cât la versurile ei. Excepție în acest sens – **Paul Constantinescu** – care utilizează în construcția poemului său coral citate folclorice din alte zone decât Vrancea și nici nu respectă întru totul textul variantei Alecsandri.

În cazul baladei-oratoriu a lui **Sigismund Toduță**, ne este foarte greu să precizăm care dintre melodii sunt citate[3], în majoritatea cazurilor compozitorul creând în spiritul unui arhaic strat folcloric.

În ceea ce privește oratoriul lui **Anatol Vieru** se poate spune că urmează calea de mijloc: pornește de la citate, identice cu cele întrebuințate de **Paul Constantinescu** și le prelucrează, ajungând la stadiul creării în spirit folcloric.

Tudor Chiriac consideră că nu are nici o importanță dacă citatul există sau nu. Domnia sa afirmă că o importanță deosebită o are: „gândirea muzicală care se operează asupra materialului, unghiul de vedere personal din perspectiva căruia privești".

Unul din genurile în care compozitorii români au obținut apreciabile succese este ***oratoriul***, amplă desfășurare vocal simfonică, ce antrenează, în general, un număr mare de orchestranți, corişti, solişti – în muzica contemporană se mai introduc adesea şi recitatori şi scene de balet – discursul sonor urmărind a tălmăci cât mai convingător un text literar.

Sigismund Toduță a compus în 1958 balada-oratoriu ***Miorița*** pentru solişti, cor mixt şi orchestră, bazată în exclusivitate pe varianta publicată de Vasile Alecsandri, situându-se din punct de vedere al dramaturgiei pe alte coordonate decât **Anatol Vieru**.

În ***Miorița*** – *operă-cheie* pentru definirea profilului creator al compozitorului – este surprinsă esența mesajului poetic, redată prin mijloace muzicale de esență folclorică, Toduță dovedind profunda înțelegere a laturilor mioriticului, atât în plan filozofic, cât şi în plan estetic muzical.

Partitura conține atât elemente de heterofonie, monodie, cât şi de polifonie liberă sau imitativă, alături de isoane, pedale şi procedee de *ostinato*.

Se spune că versiunea Alecsandri este cea mai complexă şi realizată din punct de vedere artistic. Aici apare episodul maicii bătrâne, absent din multe variante folclorice (inclusiv din oratoriul lui Anatol Vieru), iar alegoria morții este prezentă de două ori, în dialogul baci-mioară: o dată pentru înştiințarea oilor despre nunta ciobanului şi apoi modificată, pentru mamă (spre deosebire de poemul coral al lui Paul Constantinescu, unde aspectul nunții mioritice apare o singură dată).

Cele 12 numere[4] ale baladei-oratoriu poartă ca titlu primul vers al textului poetic ales ca bază pentru numărul respectiv.

Pe-un picior de plai este primul număr al lucrării, cu subtitlul de ***Eterofonie*** (pentru cor bărbătesc), termen ce a dobândit semnificații deosebite în elaborarea scriiturii şi a conducerii discursului muzical. *Eterofonia* este situată într-o zonă de vârf atât a creației compozitorului, cât şi a celei de pe plan național, datorită intonațiilor cromatice, a microtoniilor şi ritmurilor asimetrice prezente pe parcursul întregului număr.

Alcătuită dintr-o alternare de momente doinite şi în *giusto*, *Eterofonia* (structurată tripartit) prezintă cadrul acțiunii, personajele şi planul de omor al celor doi ciobani.

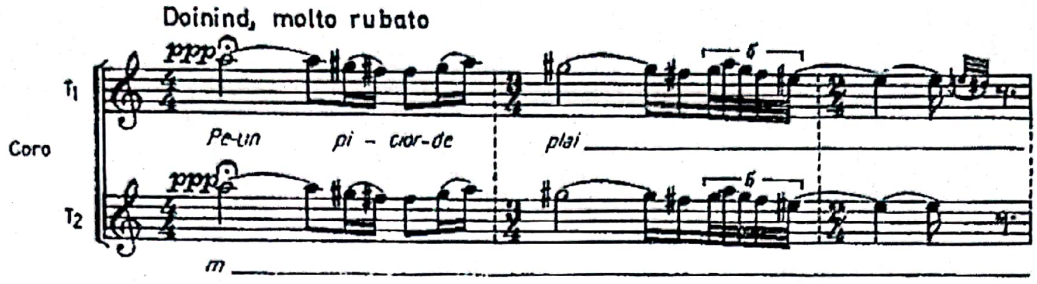
---

[3] Cornel Țăranu – *Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, nr. 5, Cluj, 1969.
[4] Inițial, balada-oratoriu, cuprindea 13 numere; numărul 9, *Treni*, a fost scos ulterior.

Scanned with OKEN Scanner

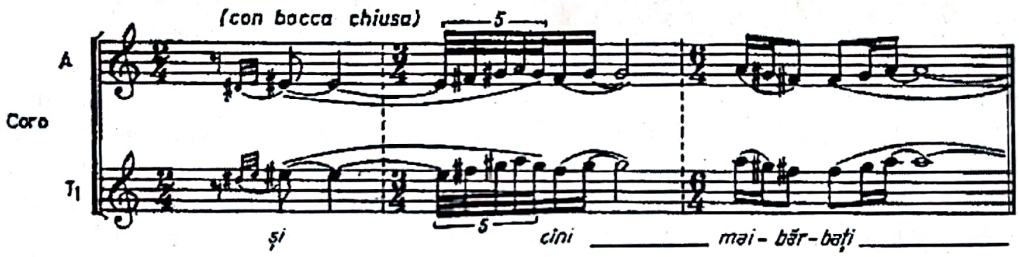
Materialul muzical de bază conține numeroase formule melismatice, specifice doinei, la cor şi orchestră.

Ex. 1



După un scurt interludiu instrumental urmează o secțiune construită pe recurența materialului muzical prezentat în prima secțiune, strictă la cor şi liberă la orchestră.

Ex. 2



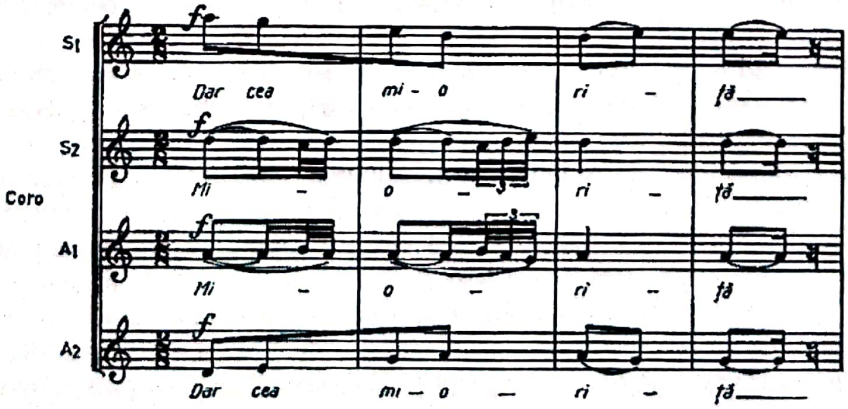
Iată schema formei acestui număr:

Secțiunea 1	**Interludiu**	**Secțiunea 2**	**Interludiu**	**Secțiunea 3**
Eterofonie		**Polifonie**		**Eterofonie**

Al doilea număr, ***Dar cea mioriță*** (pentru cor de fete), construit tot tripartit ca şi primul, este o *eglogă*, cu un material muzical derivat din cel de bază, dar prelucrat contrapunctic.

Linia melodică a vocilor exterioare şi interioare este adusă printr-o mişcare suprapusă în oglindă, procedeu utilizat de compozitor şi în numărul şapte al oratoriului, la corul bărbătesc.

Ex. 3



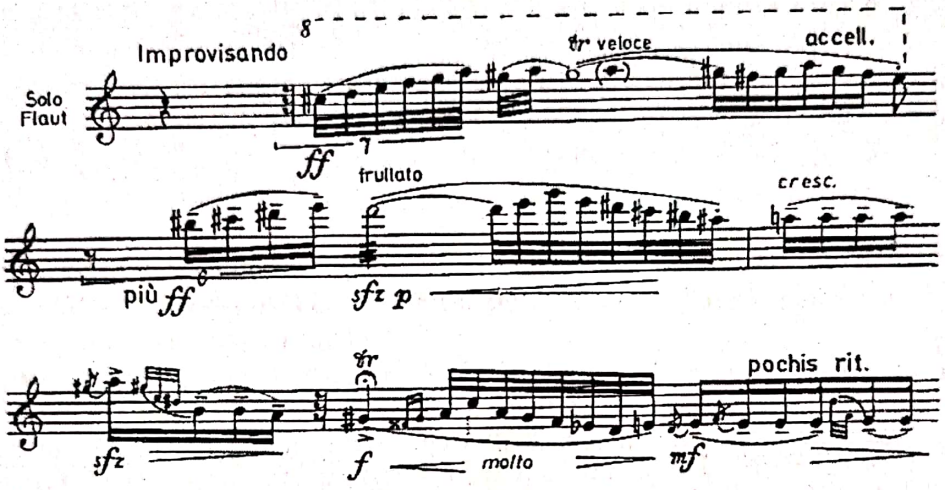
Al treilea număr al întregului oratoriu, ***Mioriță laie*** cuprinde întrebarea ciobanului adresată oiței sale. Orchestra are rolul de a puncta pilonii de bază şi de a susține recitativul

Scanned with OKEN Scanner

tenorului, a cărui scară muzicală este alcătuită dintr-o tetracordie transpusă prin secvențe, pe diferite trepte.

Drăguțule bace, al patrulea număr (răspunsul mioarei), este o *aulodie*, o improvizație a flautului pe motive ce își au originea în melismele din primul număr al oratoriului.

Ex. 4

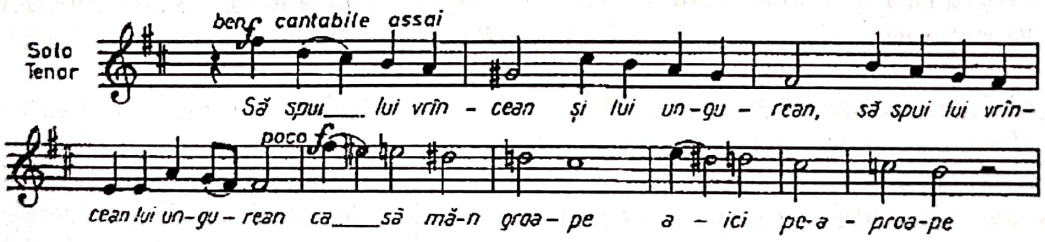


Ostinato-ul prezent la corzi se amplifică pe parcursul lucrării, astfel încât în momentul destăinuirii gândului de omor ajunge să cuprindă întreaga orchestră.

Al cincilea număr al oratoriului, ***Oiță bârsană*** (pentru tenor solo) este o *passacaglie*, o formă polifonă bazată pe repetarea continuă a unei teme.

Continuarea testamentului se face pe parcursul următorului număr, ***Aste să le spui*** (pentru cor și tenor solo), tripentapartit sub aspectul muzical-literar.

Ex. 5



Iar tu de omor este titlul numărului șapte, de dimensiuni mici, un *ricercar* pentru cor bărbătesc și orchestră, redusă la corni, tromboni, trompetă și tubă.

Să le spui curat, numărul opt al oratoriului este un *arioso* al tenorului și cuprinde alegoria morții. De data aceasta, *ostinato*-ul orchestral, ce subliniază agitația interioară a ciobanului, este modificat ritmic.

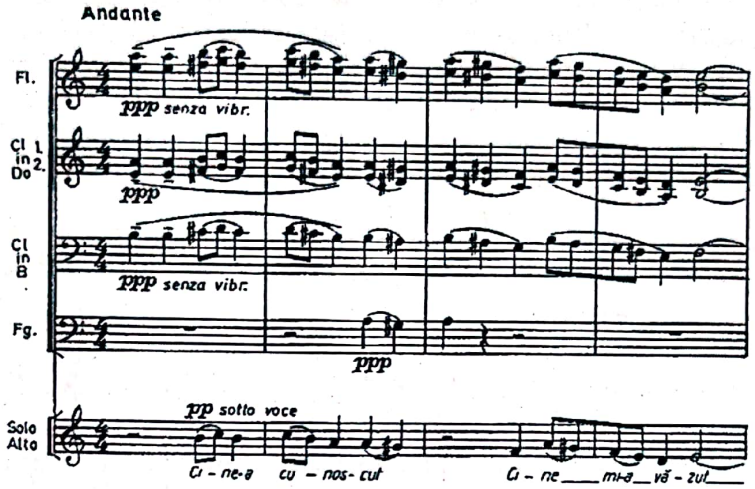
Numărul care urmează, încredințat în exclusivitate orchestrei, este o *fugă* instrumentală, ce secționează oratoriul în două părți: una ce cuprinde primele opt numere, cu principalele momente ale baladei și alta cu următoarele trei numere, care aduc imaginea mamei și repetă alegoria morții.

Iar dacă-i zări este titlul numărului zece (pentru cor și orchestră), în care materialul muzical este prezentat inițial de corul de fete și reluat apoi inversat de corul bărbătesc. Partitura corală se caracterizează prin izoritmie, cu repetări ale versurilor, pe aceleași motive melodice, inversate sau suprapuse

Scanned with OKEN Scanner

Următorul număr este un *rondo* şi poartă titlul ***Cine-a cunoscut***. Refrenul este construit pe întrebarea mamei şi este alcătuit dintr-o linie melodică simplă cu mers treptat, în timp ce cupletele cuprind descrierea pe care o face ciobanul.

Ex. 6



Finalul, ***Tu mioara mea***, reia – în linii mari – materialul muzical din numărul opt şi este constituit dintr-un *arioso* al tenorului, a cărui temă poetică este imaginea nunţii mioritice. Sfârşitul lucrării readuce fragmente din tema primului număr.

În urma analizei se poate observa preferinţa compozitorului pentru scări prepentatonice sau chiar heptatonice (dorianul cu treapta a IV-a urcată), precum şi tendinţa către totalul cromatic.

Ceea ce apropie această lucrare de oratoriul lui Anatol Vieru este integrarea intonaţiilor folclorice în cadrul formelor muzicii preclasice şi, implicit, a temei *Mioriţei* în circuitul european. Deosebirea esenţială dintre ele constă în faptul că în timp ce *Mioriţa* lui Vieru este o lucrare în care predomină latura instrumentală, *Mioriţa* lui Toduţă are ca trăsătură caracteristică situarea vocii umane pe prim plan.

Dacă *Mioriţa* lui Sigismund Toduţă apelează la apolinicul Renaşterii, Anatol Vieru recurge la alte surse: modalismul cromatic al muzicii lui Enescu, Bartók, polifonia lui Berg şi instrumentaţia lui Stravinski. Tema operei este inspirată de balada populară – versiunea Vasile Alecsandri – dar compozitorul a folosit şi variante din Putna, Muscel.

Anatol Vieru a transpus în 1957 tema *Mioriţei* într-un oratoriu pentru trei solişti (soprană, tenor, bariton), cor mixt şi orchestră mare, intitulat ***Agnus Hominis***, construit după un plan arhitectonic proporţionat în opt blocuri de timp.

Exemplul pe care autorul l-a urmat a fost *Pasiunile* de Johann Sebastian Bach, în care dramaturgia focalizează psihologia personajelor. Vieru a pus accentul pe zugrăvirea sentimentelor şi pasiunilor omeneşti şi a trecut pe al doilea loc desfăşurarea epică. Felul cum se înlănţuie cele opt părţi ale lucrării corespunde gradaţiei intensităţii emoţionale.

Structurile unora dintre ele sunt constituite după criterii ale unor forme de origine instrumentală: *sonată*, *passacaglie*, *fugă*.

Rolul orchestrei, ce nu se limitează la cel de acompaniament, este deosebit de important, determinând caracterul simfonic al lucrării, ce poate fi considerată o amplă simfonie cu cor şi solişti. Deşi a folosit un aparat orchestral mare, compozitorul a urmărit în mod deosebit diversitatea timbrelor, nu numai efectele de intensitate sonoră.

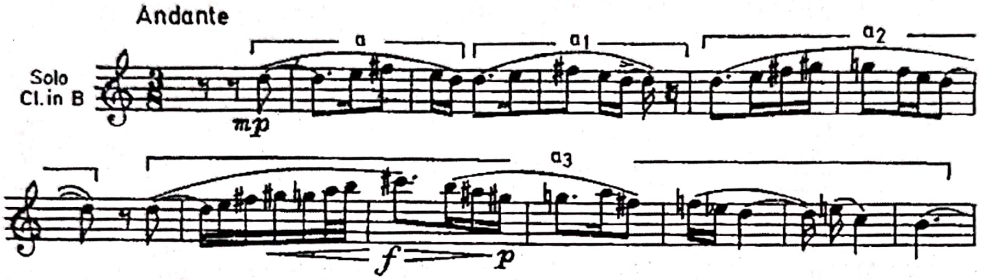
Vieru s-a preocupat de realizarea celor două idei de bază ale lucrării, ce vor fi urmărite pe parcursul întregii dezvoltări muzicale: planul celor doi păstori şi atitudinea ciobanului moldovean. Structura melodiilor este realizată în spirit folcloric.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea cuprinde opt părți, structurate în două mari secțiuni. Prima, alcătuită din *Preludium*, *Recitativo*, *Fuga* și *Coral* și ultimele trei, ce se execută fără întrerupere.

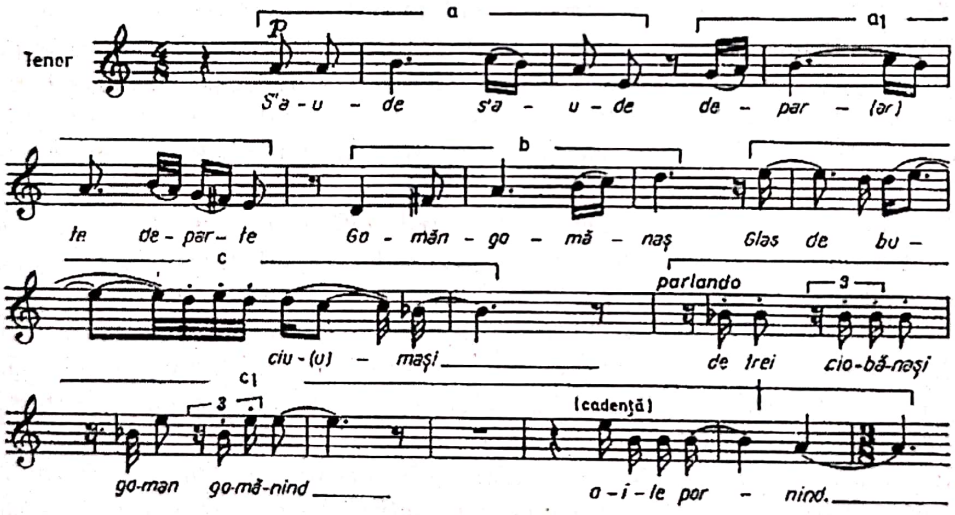
Preludium – ***Ivirea turmelor*** – (pentru cor și orchestră) debutează cu o secțiune orchestrală, în care clarinetul expune o temă-cantilenă ce se suprapune peste chemările de bucium, sugerate prin succesiunile de cvarte și cvinte. Aceasta este de fapt tema generatoare a lucrării, din ea luând naștere pe parcurs mai multe teme, al căror profil va fi mai apropiat sau mai depărtat de cel al cantilenei.

Ex. 7



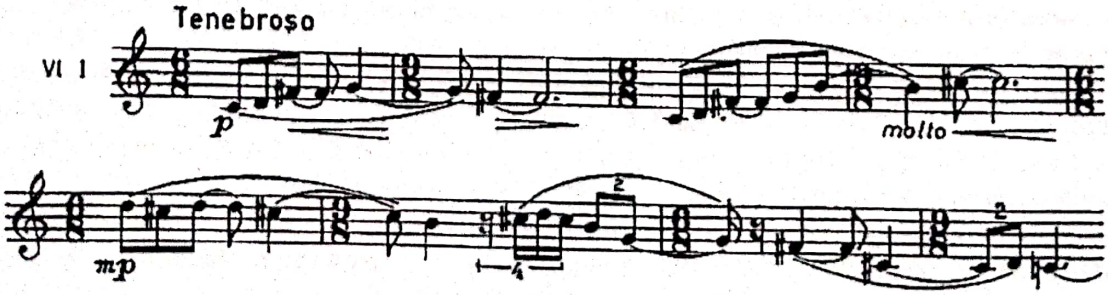
Melodia *Mioriței*, originară din Sibiu-Rășinari, apare variată ornamental sub forma: **a a1 variat b c c1.**

Ex. 8



Recitativo – ***Umbre*** – (pentru bariton și orchestră) este structurat tripartit (orchestră – tenor solo – orchestră) și are la bază tema-cantilenă modificată, expusă de corzi.

Ex. 9



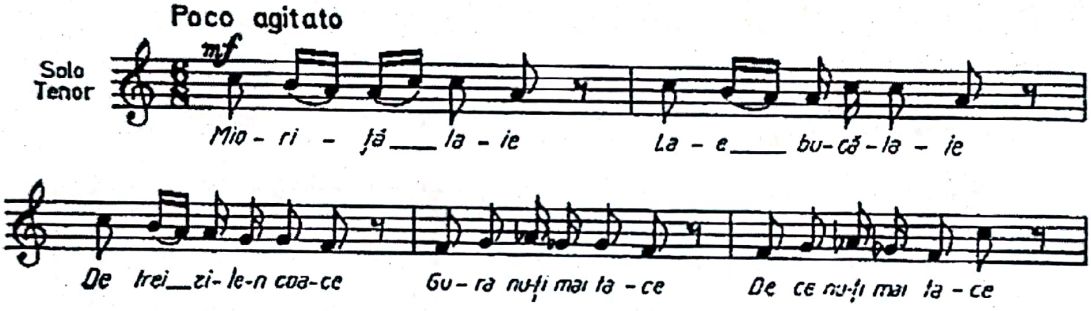
Formulele ritmico-melodice care se repetă la suflători sugerează atmosfera sumbră dinaintea momentului omorului, care este redat de întreaga orchestră prin *glissando*-uri şi nuanţe mici.

Fuga – ***Unde zac câinii*** – (pentru cor şi orchestră) este alcătuită din trei secţiuni. Prima este o fugă coral-instrumentală, ce rezultă din comentariul corului dublat de corzi. A doua secţiune este dedicată orchestrei, care reia începutul temei, dar de data aceasta diminuată ritmic. Ultima parte revine la tempo-ul iniţial şi expune continuarea temei de fugă, în timp ce la suflători revine tema-cantilenă de la începutul lucrării, uşor transformată ritmico-melodic.

În *Coral* – ***Lauda ciobanului*** – (pentru cor *a cappella*), compozitorul conferă corului o funcţie asemănătoare celei din tragediile antice greceşti; acesta comentează faptele personajelor, ştiind dinainte ce urmează să se întâmple.

Prima parte a celei de-a doua secţiuni a oratoriului se intitulează *Aria* – ***La verde zăvoi*** – (pentru soprană, tenor şi orchestră). Tema de bază apare în oratoriu modificată ritmic şi melodic, aparatul orchestral se amplifică şi zbuciumul sufletesc al personajelor este sugerat prin formule ostinate, întrerupte de mici pauze.

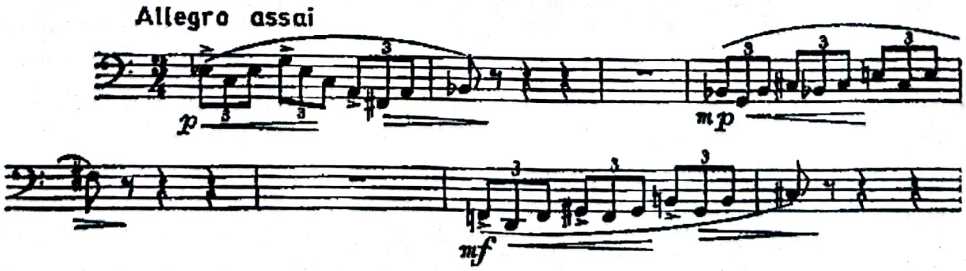
Ex. 10



Partea a şasea a oratoriului, *Fantasia* – ***Soarele şi luna*** – (pentru tenor, bariton, cor şi orchestră) conţine testamentul, îmbogăţit în comparaţie cu varianta poetică Russo-Alecsandri. Astfel, ciobanul doreşte să aibă aproape când moare şi buciumul, alături de fluiere. Salturile mari din linia melodică a tenorului sugerează frământarea sufletească.

După o mică secţiune orchestrală, urmează *Passacaglia* – ***Noaptea spaimei*** – (pentru orchestră) în care corzile expun o temă simplă, alcătuită dintr-un singur motiv ritmico-melodic din terţe mici, secvenţat diferit la cvartă.

Ex. 11

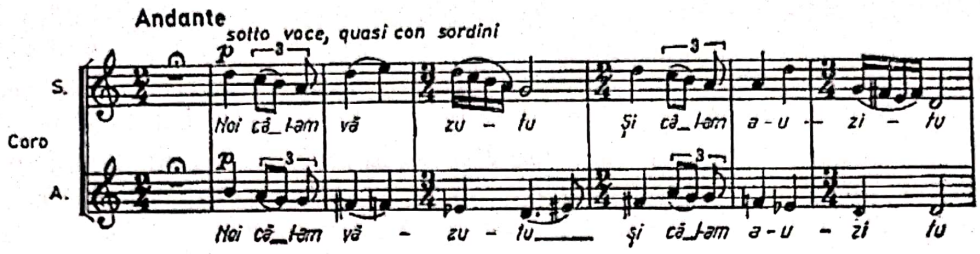


Passacaglia reprezintă singura parte exclusiv instrumentală a oratoriului şi este alcătuită din cincisprezece variaţiuni.

Ultimul număr al oratoriului, *Canzona e Coda* – ***La poteca nevăzută*** – (pentru cor şi orchestră) este încredinţat corului, care debutează cu o linie melodică susţinută de o pedală la violoncel şi contrabas.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 12



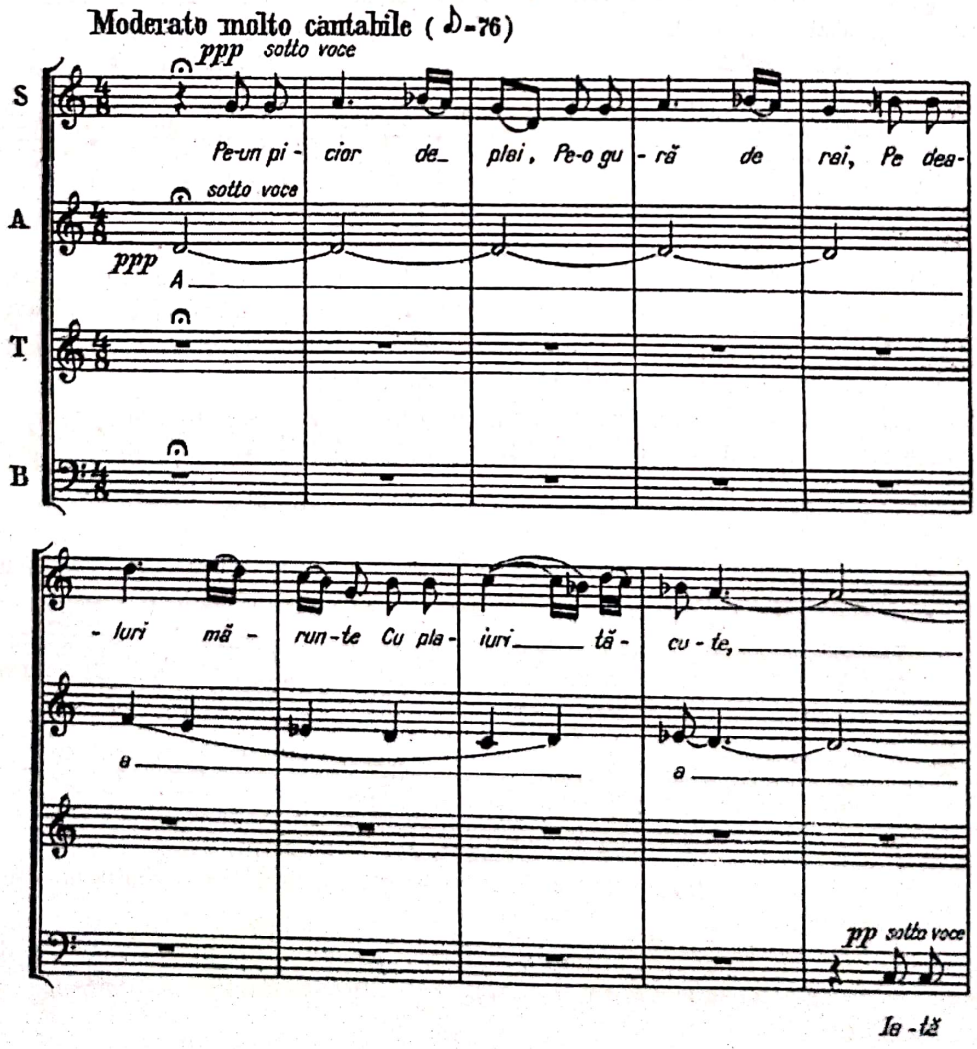
Tema-cantilenă de la începutul oratoriului reapare la corzi, pe ultimul vers.

Scopul compozitorului a fost ca prin acest oratoriu să introducă tema *Mioriței* în contextul marilor teme de circulație europeană.

Capodoperă autentică a muzicii corale românești, poemul *Miorița* (compus în 1952) este una dintre cele mai originale opere corale ale lui **Paul Constantinescu**. Compozitorul a prelucrat trei dintre melodiile pe care circulă *Miorița* în diferitele regiuni ale țării – ca baladă sau colind – rezultatul fiind o lucrare unitară, cursivă, fără culminații dinamice.

În *Miorița* sunt prezente mai multe genuri: colind, cântec propriu-zis, doină, cântec ceremonial. Poemul este structurat pe mai multe secțiuni.

Ex. 13



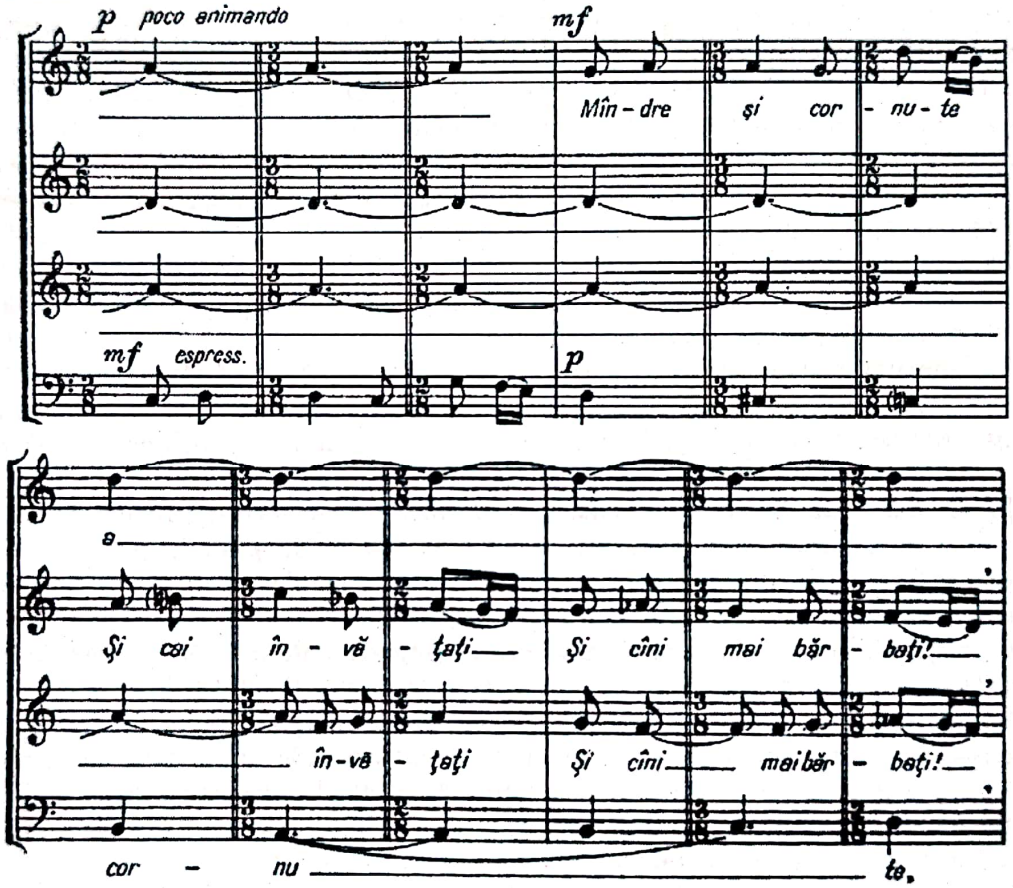
Astfel, prima secţiune debutează cu o temă (α) alcătuită din patru rânduri melodice (**a a1 b b1**), materialul modal fiind reprezentat de o hexacordie cu treapta a III-a mobilă – si/si*b* – (pendulare între major-minor), cu cadenţă frigică pe treapta a II-a.

Versul hexasilabic este prezent aici în ambele sale forme: acatalectică şi catalectică.

Tema **α** este expusă de cinci ori pe trepte diferite, la una sau două voci, susţinută permanent de pedala pe *re*, ornamentată sau dublată cu cvarta *la* sau cvinta *sol*.

Melodia cu care debutează cel de-al doilea episod are ca centri modali sunetele *do*, *sol*, *fa*, cu permanentă gravitaţie spre *re* şi aduce ritmic celulele piric şi troheu.

Ex. 14



Lucrarea se bazează aproape integral pe modul dorian, iar fragmentele în care apar particularităţile eolianului, mixolidianului, frigianului, locrianului, ionianului şi lidianului sunt de dimensiuni reduse.

Melodiile întrebuinţate de Paul Constantinescu au în general o structură simplă şi sunt grupate două câte două. În poem nu există nici un punct culminant, aşa cum a afirmat şi Vasile Tomescu. *Mioriţa* reprezintă un model de prelucrare a substanţei folclorice, datorită în primul rând a legăturii strânse dintre text, ritmul de colind şi cel de *parlando*.

Prin lucrările sale, compozitorul **Tudor Chiriac** este un adevărat reprezentant al curentului folcloric, apelând cu nonşalanţă la bogatele resurse poetice muzicale.

Interesul compozitorului pentru mitul *Mioriţei* este valorificat în două ópusuri: primul, ***Pe-un picior de plai*** (numit mai târziu ***Dacofonia 1***), poem simfonic pentru orchestră mare simfonică, nai, taragot şi ţambal; şi al doilea, ***Mioriţa***, poem pentru voce, orgă, clopote bisericeşti, tubulare şi bandă de magnetofon.

Scanned with OKEN Scanner

Miorița, o compoziție *„puțin autobiografică"* a reprezentat o ocazie artistică de a pune problema omorului criminal, a destinului neîmplinit, a omului „nelumit".

În ***Miorița*** există o încărcătură poetică maximă, constând în încifrarea alegorică a unei realități etnografice: morților tineri, necăsătoriți („nelumiți") li se organizează înmormântarea ca un ceremonial de nuntă. Mai mult decât atât, tragismul este amplificat și de motivul măicuței bătrâne, care conferă baladei ***Miorița*** semnificația unui protest față de moartea prematură și nedreaptă.

Iată ce afirmă însuși compozitorul: *„Indiferent de nivelul ei valoric, pentru mine a reprezentat modalitatea artistică de a pune problema* ***uneltirii*** *împotriva aproapelui, problema* ***curmării violente a unui destin neîmplinit*** *– lucruri care nu pot fi calificate decât drept* ***crime*** *în sensul cel mai înalt al cuvântului. Am vrut să comunic lumii măcar ceva din ceea ce mi-a fost dat mie să simt și să înțeleg, în speranța că ar fi de folos tuturor, deoarece în fața morții toți suntem egali; și Abel – dar și Cain; și mama, dar și mancurtul*[5]*; și tata – dar și Pavlie Morozov*[6]*. Aceste perechi de simboluri, aparent diferite, au în spate aceeași încărcătură identică (repet: desființarea aproapelui prin omor premeditat) și cred că în această încărcătură semantică constă fenomenul morții din Miorița, nu în sofisticata filosofie a integrării în univers, prin acceptarea desființării"*.

În *Miorița* de Paul Constantinescu există două voci, soprana personalizând-o pe mioară, iar tenorul pe cioban. După părerea lui Tudor Chiriac, abordarea respectivă înseamnă să cobori mioriticul de la nivelul, lui la o dramă de toate zilele.

În comparație cu lucrarea menționată mai sus, în *Miorița* de Tudor Chiriac se dezbate problema morții care apare la nivel de conștiință și, tocmai pentru a pune în evidență această idee, compozitorul a folosit o singură voce. De exemplu, ciobanul își pune întrebări și singur își răspunde; maica bătrână este înregistrată pe bandă de magnetofon.

În *Miorița*, Tudor Chiriac a optat pentru soluția camerală, specifică interiorizării și monologului. În alegerea instrumentelor, el a ținut cont și de posibilitățile lor tehnice și expresive. Astfel, se impune economia constituenților ansamblului interpretativ: voce și orgă, participanții permanenți, iar clopotele, care intervin episodic.

Întreaga partitură se bazează pe numeroasele momente de tensiune purtate de dialogul (mixajul) dintre voce și orgă.

Orga conferă adâncime declamației recitate, cu posibilități de întruchipare a tragicului la nivel sublim, cum nu are nici un alt instrument. Ea are avantajul universalității, prin care se înțelege cuprinderea întregii cromatici timbrale, varietatea registrelor, bogăția spectrului intensității sonore. Intervențiile solistice ale orgii, cu o scriitură plină de virtuozitate, cu corale imnice, comentează și anticipă secțiunile baladei.

Remarcăm diferențierea solistică a partidelor, astfel încât travaliul intonațional al vocilor nu părăsește coordonatele stilului baladesc oral, în timp ce orga e concepută în cheia scriiturii moderne și ține de sfera muzicii culte.

Tot în ceea ce privește zonele modernismului preferate de compozitor, pe lângă folclor, este important de subliniat utilizarea **intonațiilor netemperate** (cu inflexiuni infracromatice), precum și apelarea frecventă la intensitatea dramatică a *cluster*-ului.

La început, orga e un simplu fundal, cu scopul de a reliefa narațiunea vocală, în stil doinit, cu manieră de interpretare *rubato*.

Conflictul de text *„Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai"* este pe o pentacordie diatonică minoră pe *fa diez*, cu broderie superioară pe al doilea vers, pe treapta a V-a (mobilă), *do becar*.

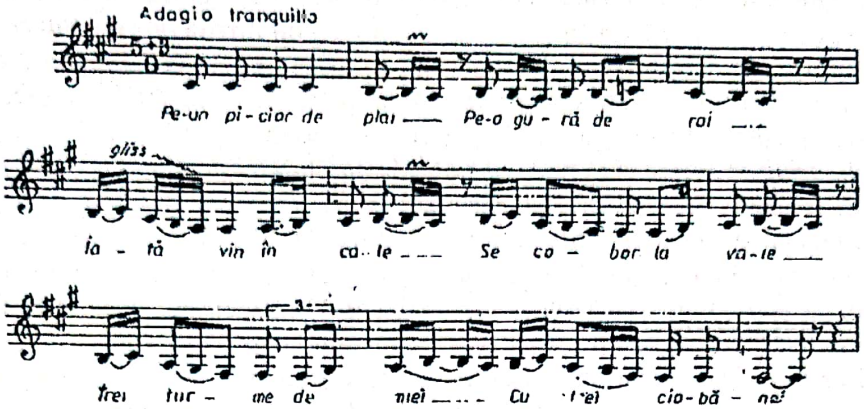
---

[5] Personaj care, în romanul *O zi mai lungă decât un veac* sau *Halta furtunilor* de Cinghiz Aitmanov, își omoară propria mamă.

[6] Personaj literar care, în povestirea cu același nume își „toarnă" propriul tată.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 15



Vocea excelează prin subtilitatea ornamentației și efectul deosebit obținut prin *glissando* descendent, întâlnit pe tot parcursul lucrării.

Începând cu *reperul 2*, orga se extinde la hexacordie, prin cuprinderea lui *re diez*. Este un scurt interludiu, prezentat sub forma unui comentariu la două voci de factură polifonico-heterofonică, în care sunt prezente sunetele-pedală *sol diez*, *re diez* și varianta acestei trepte a VI-a, *re becar*.

O evaluare a întreg disponibilului modal prezintă cucerirea treptată a treptelor a VI-a și a VII-a în ipostaza: *re diez*, *mi diez*, în timp ce treapta a III-a devine *la diez*, imprimând un caracter luminos întregului moment. În consecință, modul va fi ionian pe *fa diez*, cu treapta a VI-a mobilă (*re diez/re becar*), cu o cadență pe treapta a II-a, *sol diez*.

Comentariul dezvoltă maniera antifonică de alternare a planurilor (ison-mobilitate) și răspunde travaliului variantic aplicat structurilor celular-motivice. Sunt prezente inciziile imitative a căror funcționalitate este limitată, în sensul că nu se urmăresc structuri de simetrie polifonico-imitativă, de factură clasică.

Odată cu *reperul 3*, vocea cucerește în ambitus, dispozitivul modal fiind transpus cu o secundă mare ascendentă pe sunetul *sol diez*, procesele de mobilitate a treptelor intensificându-se (treapta a IV-a, *do diez/do becar*, treapta a V-a, *re diez/re becar*, treapta a VII-a *fa diez/fa becar*). Mai mult decât atât, intonația este supusă unor variații microtonice, fie prin porțiunile de *glissando* descendent, fie prin notarea explicită a treptelor (a II-a, *la becar*).

Spre deosebire de momentul debutului unde expunerea era strict monodică, în această fază melodia solistei este însoțită de lungi pedale stratificate pe două și trei sunete, structuri verticale de cvarte, cvinte, care, prin elemente complementare ale modului monodic colorează în mod deosebit atmosfera acestui moment. În plus, în această etapă a dramaturgiei sonore își face apariția un motiv-semnal, pe structura ritmică a celebrului arhetip, peon IV, a cărui retorică face trimitere directă la motivul-simbol al *Simfoniei a V-a* de Ludwig van Beethoven. După cum mărturisește compozitorul, alegerea sa este pe deplin motivată și, pentru a-i întări funcționalitatea dramaturgică, îl repetă obsesiv de nouă ori.

Premergător dialogului dintre cioban și mioară se impune un nou interludiu-comentariu la orgă, cu o monodie de factură improvizatorică, în stil *parlando-rubato*, cu intonații inițiale de tip *frigic-locric*, topite ulterior în structura unui *eolic*.

Un element tensional pregnant se instituie la nivelul intervenției structurilor de tip *cluster*, multiplu apogiate, cu persistență de tip pedală armonică și cu elemente care vin în contradicție cu structura intonațională a monodiei. Astfel, sunetele *fa diez*, *sol diez* și *do diez*, prezente în monodia vocii inferioare (a mâinii stângi), primesc replica treptelor contrastante: *fa becar*, *sol becar*, *do becar*, conferind sonorității de ansamblu o sugestivă ipostază bimodală.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul dialogului începe cu interogația ciobanului, care aduce accente dramatice deosebite prin intensificarea cromatică a intonației modale pe segmentul terminal ce cuprinde versurile: „*Ori ești bolnăvioară/ Drăguță mioară*". Momentul merită un comentariu suplimentar, deoarece se detașează prin valorizarea dramaturgică în manieră minimal-repetitivă pe structura tetracordului *la-sol-fa-mi*, ce prezintă mobilități ale treptelor cu o densitate progresivă, ce aduce în final expresiva secundă mărită. Astfel, în spațiul tetracordului amintit vom sesiza variabilele *fa diez/fa becar, la becar/la bemol* și intonația terminală pe tricord cromatic *la bemol-fa-mi.*

Fundalul asigurat de orgă este de factură ritmică repetitivă și se bazează pe o formulă consacrată în practica profesioanaliștilor tradiției muzicale orale, în acompaniamentul de țambal sau de cobză, supranumit și „țiitură". Acest tip de ostinație se desfășoară în spațiul unui doric cromatic pe *la*, cu secunda mărită între *do-re diez*, basul susținând de asemenea fenomenul de continuitate, prin lungi pedale pe diferite sunete ale modului descris anterior.

Dinamica modală se intensifică odată cu replica mioarei. Asistăm la o juxtapunere de structuri modale ce debutează cu o pentacordie de tip *doric/eolic* pe *si bemol*, a cărei mobilitate, *fa/fa bemol* va fi transformată în oportunitate „modulatorie", cu liant enarmonic: *fa bemol- mi becar*.

În continuare, modul pe *mi*, dezvoltat în același ambitus de cvintă va înregistra metamorfoze cromatice, derivate dintr-o accentuată fluctuație a treptelor. Un prim aspect al dualismului modal se referă la treapta a III-a, *sol diez/sol becar*, bivalență ce schimbă ethosul pe linia unei evoluții depresive de la major spre minor.

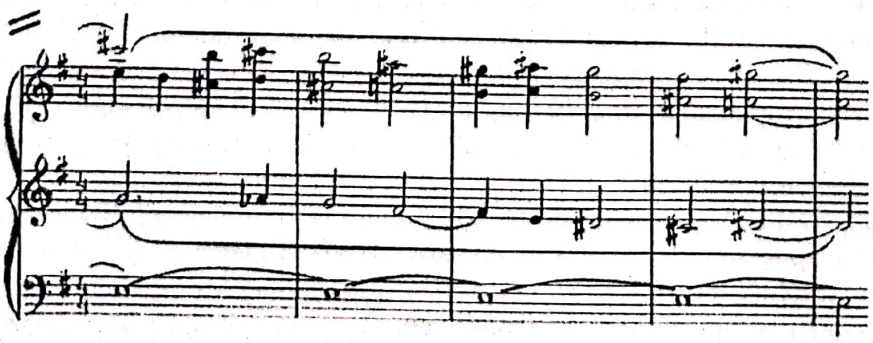
Orga valorizează sonoritatea în plan armonic prin același tip de continuum sonor, bazat pe ison sau pedală multiplu stratificată, atacul diferitelor momente fiind precedat de scurte figuri tetracordale, cu aspect de apogiatură complexă. În plan intonațional, acestea prezintă deseori formula cromatică întoarsă: *la becar - si bemol - la bemol*, *sol becar - la bemol - sol bemol* etc.

Din punct de vedere al relației voce-orgă, instrumentul aduce elemente completive ale pentacordiei doric-eolice pe *si bemol*, asigurând o extensie heptacordică prin acumularea treptelor a VI-a și a VII-a, trepte mobile care, la rândul lor, confirmă aspectul bimodal: *sol bemol/sol becar* (eolic/doric), *la bemol/la becar* (doric/minor melodic).

Trecerea în zona modului pe *mi* aduce în sfera armoniei aceeași manieră consecventă de compatibilizare a planului orizontal cu cel vertical, prezența în simultaneitate a diferitelor trepte ducând la stratificări tipic modale, ușor heterofonizate.

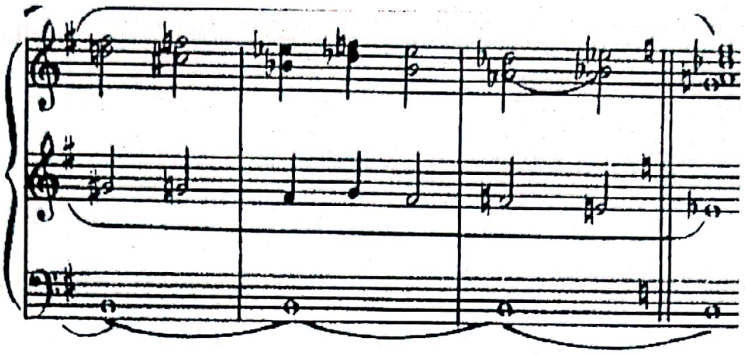
Ecourile monodiei vocale se fac resimțite în interludiul orgii, dezvoltat pe alternanța a două tipuri de scriitură diferite. Primul tip se referă la prezența unui coral armonic desfășurat pe coloane acordice așezate inițial pe *mi*, ulterior pe *si*. Aceste structuri reprezintă stratificări intervalice tipic modale și aduc în simultaneitate elemente specifice ale modului polivalent, axat pe *mi*.

Ex. 16a Coloane acordice cu pedală pe *mi*



Scanned with OKEN Scanner

Ex. 16b Coloane acordice cu pedală pe *si*



Cel de-al doilea tip de scriitură este predominant liniar-monodic, cu aspect de cadență instrumentală, de virtuozitate, fiecare segment al intervenției finalizându-se pe formule de încheiere specifice. Punctele cadențiale fixate prin formulele amintite sunt structuri armonice de mare densitate, apărând uneori chiar sub forma unor *clustere* (reper 8^{-2}).

Melodia devine din ce în ce mai consistentă, conținând trăsături ale baladei, doinei, colindului, bocetului, într-un cuvânt aproape toate genurile caracteristice *Mioriței* folclorice în circulație.

Putem afirma că mersul melodic treptat descendent al monodiei, recitativul *recto-tono*, *glissando*, ritmul domol provin din cântul gregorian şi bizantin. Mai mult decât atât, clopotele bisericeşti şi tubularele, care constituie fundalul motivului, ne trimit către muzica sacră.

V. Holopova a numit *Miorița* „o monodramaturgie în *crescendo*". Se pregăteşte culminația poemului care are semnificația deznodământului fatal.

Pentru realizarea punctului culminant, a celui mai important şi emoționant fragment din lucrare, Tudor Chiriac a mobilizat mijloace speciale, inclusiv extramuzicale. Înainte de bocetul propriu-zis care pregăteşte apogeul *Mioriței* se suprapune peste scriitura instrumentului un *parlando* intermitent, acesta fiind imprimat pe bandă magnetică. Compozitorul foloseşte vocea aceleiaşi interprete, tocmai pentru a reda cât mai clar durerea mamei la pierderea fiului.

Orga anticipă ceea ce va cânta vocea, începând cu reperul 15. Este prezent din nou motivul destinului, care apare de patru ori, dar uşor modificat ritmic. Din acest moment lucrarea este într-un continuu *crescendo*, cucerind în ambitus, cu juxtapuneri verticale de o stridență exacerbată.

Banda magnetică şi bocetul merg paralel, până când acesta din urmă trece în declamație năvalnică, sufocantă, strangulată în plânset.

În punctul culminant răsună un *cluster* pe toată claviatura orgii, care distruge edificiile intonaționale, apoi se deconectează instrumentul din circuit. Sonoritățile care se sting încet sunt şi ele o ipostază a *glissando*-ului descendent, aducând senzația unei destrămări şi năruiri totale. Din haosul prăbuşirii se ridică un sfâşietor urlet de câine, imprimat de asemenea pe bandă magnetică (vezi Ex. 17, p. 248).

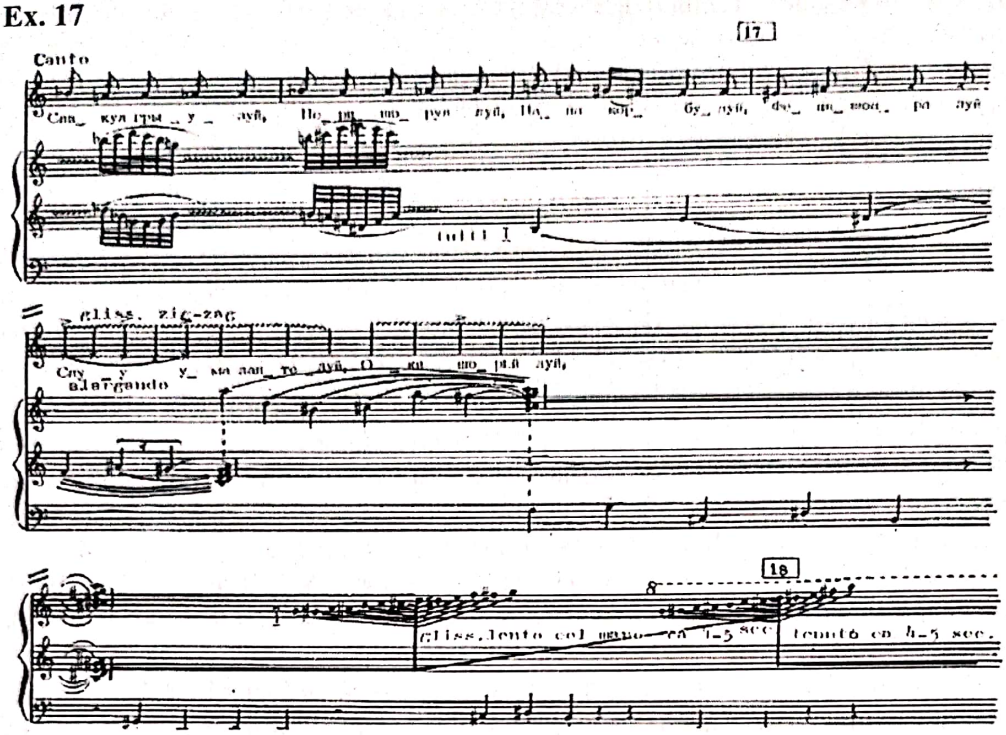
Lucrarea se încheie cu revenirea temei, pe o pentacordie cu baza *la*, având ca trepte mobile a V-a (*mi/mi bemol*) şi a II-a (*si/si bemol*), conferindu-i un caracter eolic/doric/frigic. După cadența pe treapta I (*la*), urmează un recitativ baladesc, care se termină cu versul *„Iată vin în cale"*.

Finalul este unul deschis, toate sunetele se scot pe rând, destrămându-se totodată motivul ritmic din *Simfonia a V-a* de Beethoven.

Deşi în ultimele decenii tema *Mioriței* a suscitat multe şi pertinente observații ale muzicologiei româneşti, credem că prin complexitatea sa şi mai ales prin ponderea pe care o are asupra exprimării spiritualității noastre, rămâne în continuare de o mare actualitate.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 17



Din analiza acestor patru lucrări bazate pe o unică temă, *Miorița*, reiese modul în care Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță și Tudor Chiriac au privit problematica filosofică a baladei.

Ceea ce este esențial, indiferent de modul cum au preluat și tratat cei patru compozitori această temă, este că au scos în evidență dragostea pentru natură a românului, precum și felul în care înțelege el problemele fundamentale ale vieții și morții.

Prin aceste lucrări, **Paul Constantinescu, Anatol Vieru Sigismund Toduță și Tudor Chiriac** s-au adăugat acelui șir nesfârșit de creatori din popor care – potrivit propriei lor simțiri – au cântat balada ciobanului și a oiței năzdrăvane.

Totodată însă, cele patru lucrări au deschis drumuri și altor creații, care să transmită mai departe, în timp și spațiu, mesajul poporului român, concretizat în versurile acestei frumoase balade, perlă a creației noastre folclorice.

The Ballad *Miorita* (*The Ewe Lamb*) as envisaged by four Romanian composers: Sigismund Toduță, Anatol Vieru, Paul Constantinescu and Tudor Chiriac

The interest that the ballad of *Miorita* (*The Ewe Lamb*) has aroused since its discovery bears an important significance. Although some consider it a mere legend, and others believe it to have truly happened, *Miorita* has exerted a fascinating influence on the Romanian artistic folklore and, therefore, remains a deeply-rooted symbol of the Romanian people.

Miorita's great importance in folkloric culture has channelled in two major directions: that of literary development and that of musical development. But the study of these two areas has had uneven support, especially since the mid-20th century:

The ballad's musical substance has had les appeal than its poetic substance, because composers have approached not so much its melodies as its lyrics. An exception to this practice was the Composer and Professor Paul Constantinescu, who built in his choral poem some folkloric excerpts from areas other than Vrancea (which is considered to be *Miorita*'s cradle). Moreover, he was not entirely faithful to Poet Alecsandri's text variant.

When it comes to Composer Sigismund Toduta's ballad-oratorio, it is rather difficult to determine which melodies are excerpts and which are compositional works of folkloric influence.

Scanned with OKEN Scanner

As concerns the Composer Anatol Vieru and his oratorio, we may say that he takes the middle path: he starts from excerpts – identical to the ones used by Paul Constantinescu, processes them, and ultimately creates in a folkloric manner.

The Composer Tudor Chiriac believes that it is of no importance whether there is an excerpt or not. He considers that what truly matters is "the musical conscience by means of which we operate, that is, our own point of view in dealing with the musical composition".

The analysis of these four works based on *Miorita* brings out the way in which Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduta and Tudor Chiriac each approached the ballad's philosophical issues. Irrespective of how they received and tackled this theme, the four composers have two things in common: they have all displayed incessantly the Romanian's love of nature as well as his understanding of the fundamental issues of life and death.

Although during the last decades *Miorita*'s theme has aroused pertinent criticisms of Romanian musicologists, we believe that, due to its complexity and high rank in the Romanian culture, *Miorita* will remain 'forever young' and appealing.

Scanned with OKEN Scanner

IPOSTAZE COMPREHENSIVE ALE TEXTULUI BLAGIAN. LIEDURI PE „*MELANCOLIE*" DE LUCIAN BLAGA

Tatiana Oltean
Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Cornel Ţăranu

...versurile lui Lucian Blaga dispun de o muzicalitate rar întâlnită. Intonaţia lor emană eufonia celor mai nobile mijloace sonore. Diagrama curbelor melodice evoluează prin unduiri asemenea plaiului întregului oeuvre *al poetului constituind o melodie infinită.*

Sigismund Toduţă

Lirica poetului Lucian Blaga a ademenit o seamă de mari compozitori români pe tărâmul creaţiei corale sau vocal simfonice, dar, fără îndoială, genul *lied* este cel în care simbioza literar-muzicală, ce implică rostirea blagiană, s-a manifestat la cel mai profund şi intim nivel, în creaţiile unor autori precum Marţian Negrea, Mihail Jora, Tudor Ciortea, Sigismund Toduţă, Tudor Jarda, Cornel Ţăranu, Dan Voiculescu, iar din generaţiile mai tinere Adrian Pop, Ana Maria Avram sau Şerban Marcu.

Fără a pune în umbră impactul şi ponderea semnificativă a poeziei lui Mihai Eminescu în creaţia românească de lied, subliniem faptul că lirica lui Lucian Blaga ocupă, în corpusul de creaţii al genului, un loc emblematic. Mai mult, analizând creaţia românească de lied pe versurile poetului din Lancrăm, constatăm că Lucian Blaga a devenit, în timp, pentru compozitorii clujeni, punte de legătură şi element de identificare şi comuniune stilistică, în care expresia blagiană este ţel, mister, miraj, provocare, obsesie.

Ne propunem, în cele ce urmează, o analiză comparativă cu faţete stilistice, estetice şi retorice a elementelor de expresie muzicală pe care trei compozitori – Marţian Negrea, Sigismund Toduţă şi Şerban Marcu, nici unul clujean de origine, dar toţi intim legaţi de tradiţia componistică a acestui oraş – le pun în ecuaţia semnificării unui unic text blagian.

Lirica de tinereţe a lui Blaga, în care se înscrie volumul *Poemele luminii* (1919), din care face parte şi poezia *Melancolie*, ilustrează o lume a contrastelor, a relaţiei *eu-lume*, *eu-univers*, *eu-natură*, din care transpare o stare ce revine cu obstinaţie: pendularea între sentimentul curat al dragostei primei tinereţi şi perceperea suflului morţii apropiate, pe fundalul unei „lumi misterioase, plină de semne fabuloase"[1].

În acest context, poezia *Melancolie* se înscrie în zona estetică a perceperii morţii, pe care autorul o identifică cu sentimentul unei „tristeţi nedesluşite", într-o simbioză a interiorului fiinţei sale cu exteriorul – respectiv natura, pe care o înţelege, la rândul său, tot ca pe un spaţiu lăuntric:

[1] Titus Bărbulescu - *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1997, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Un vânt răzleț își șterge lacrimile reci
Pe geamuri. Plouă.
Tristeți nedeslușite-mi vin, dar
Toată durerea ce-o simt, n-o simt în mine,
În inimă,
În piept,
ci-n picurii de ploaie care curg.
Și altoită pe ființa mea, imensa lume
Cu toamna și cu seara ei
Mă doare ca o rană.
Spre munți trec nori cu ugerele pline.
Și plouă.[2]

Autorul încriptează sentimentul melancoliei – „ușoara mea melancolie dintotdeauna, acea stare fundal, pentru care cel mai adesea nu găseam motive ponderabile"[3], după cum mărturisea poetul în *Hronicul*... său – în elemente proprii axei verticale sus-jos, ușor-greu: „picurii de ploaie care curg", „și altoită pe ființa mea imensa lume, cu toamna și cu seara ei...", sau „spre munți trec nori cu ugerele pline", etc.

Din cercetările personale, am identificat până în prezent opt compozitori care au abordat textul poeziei *Melancolie* în genul de lied: Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Max Eisikovits, Jodál Gábor, Dan Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Procopie Eugen Dumitrescu, Naina Jinga și Șerban Marcu, fie în cadrul unor cicluri, fie ca lucrări de sine stătătoare.

Primele lieduri pe versuri de Lucian Blaga din creația românească sunt, după cercetările compozitorului și muzicologului Sigismund Toduță[4], cele compuse de Marțian Negrea în anul 1924, la doar cinci ani de la apariția *Poemelor luminii*, primul volum de poezii al lui Blaga. „Ideația poetică a lui Lucian Blaga, structura versurilor, imaginile și ritmul lor de desfășurare, lipsa simetriei (și adesea și a rimei) solicitau o nouă structurare și din partea muzicianului, radical diferențiată de tiparele tradiționale ale liedului romantic german [...]. Asistăm, astfel, la promovarea unui nou tip al liedului, cu noi coordonate de tipar morfologic și cu noi structuri de parametri expresivi, operate de compozitorul Marțian Negrea, prefigurând nașterea liedului românesc contemporan"[5], observa Sigismund Toduță într-un studiu dedicat lui Marțian Negrea.

În 1957, Sigismund Toduță semnează la rându-i un lied pe aceleași versuri, încadrat apoi de muzicologi în prima sa perioadă de creație, alături de alte lieduri pe versurile aceluiași poet, precum *9 mai 1895* și *Colindă*, scrise cu un an mai devreme, și *Insomnii*, compus în 1977.

În fine, ciclul celor *5 Lieduri* pe versurile lui Lucian Blaga, de Șerban Marcu, scris în anul 2003, se încheie cu un lied pe versurile aceleiași *Melancolii*. Să fie, oare, abordarea acestui titlu de către toți cei trei compozitori luați în discuție odată cu primele lor încercări creatoare în genul de lied – la fel cum poezia aparține primului volum de poezii al lui Blaga – o simplă coincidență? Cert este că poezia vizată, la fel ca multe din poemele primului volum al lui Blaga, abundă în sugestii vizuale și auditive, ce continuă și azi să îmbie compozitorii pe tărâmul creației.

Și din perspectivă muzicală, cele trei lieduri supuse analizei vădesc o serie de alte similitudini care frapează: prima dintre ele este abordarea unui discurs pianistic izoritmic ostinat,

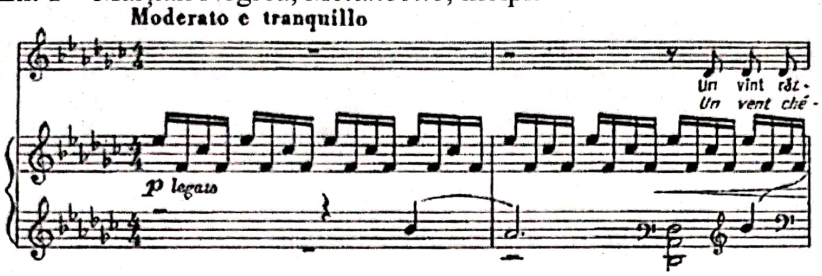
---

[2] Lucian Blaga – *Opere*, vol. 1, *Poezii antume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, p. 45.
[3] Citat în *ibidem*, p. XII.
[4] Sigismund Toduță – *Omagiu lui Marțian Negrea*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 15, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, p. 49.
[5] Prima audiție a ciclului a avut loc în ziua de 5 aprilie 1925, bucurându-se de o interpretare excepțională a sopranei Veturia Ghibu, la pian prof. Ana Voileanu. *Cf. ibidem*, p. 49.

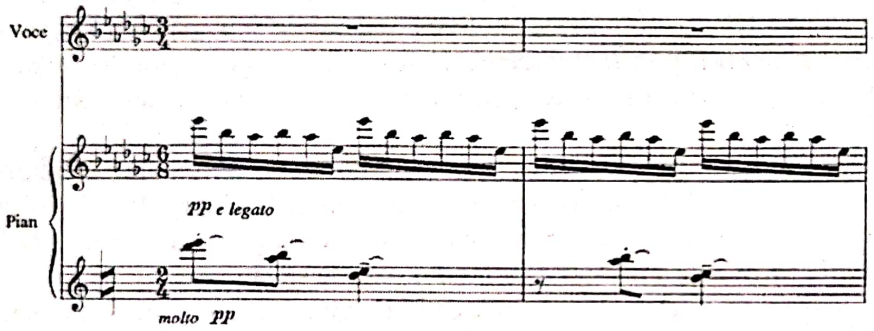
Scanned with OKEN Scanner

ce uzează de un limbaj tritonal cu certă sonoritate imponderabilă, ce va fi supus transpoziției pe diferite trepte, în succesiuni de șaisprezecimi egale (la Negrea și Toduță),

Ex. 1 – Marțian Negrea, *Melancolie*, incipit

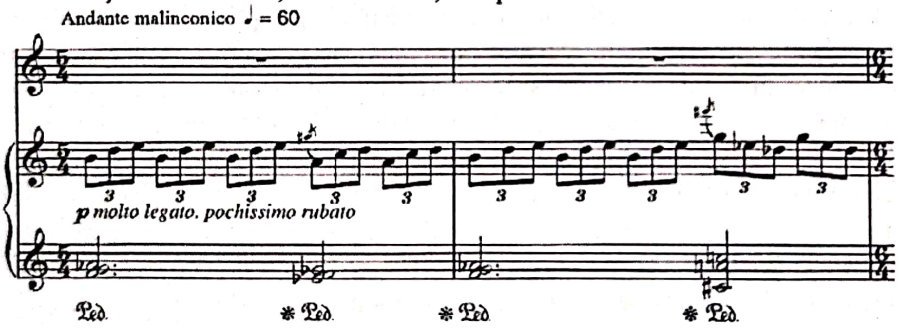


Ex. 2 – Sigismund Toduță, *Melancolie*, incipit



sau triolete de optimi egale (la Marcu):

Ex. 3 – Șerban Marcu, *Melancolie*, incipit



După cum se desprinde din exemplele de mai sus, discursul ostinat se desfășoară, în toate cele trei cazuri, în registrul mediu-acut, în planul superior al mâinii drepte, pe fundalul unor intervale sau acorduri în planul inferior (acorduri rezultate din discursul polifonic la 2 și 3 voci la Marțian Negrea, succesiuni de acorduri cu bază constantă *mib-sib* la Sigismund Toduță, alternanțe de *clustere* diatonice cu acorduri de tip *beta* la Șerban Marcu).

Surprinzătoare este, de asemenea, și opțiunea celor trei compozitori pentru un discurs ritmico-melodic vocal anacruzic, pe fondul cruzic al acompaniamentului instrumental, ce favorizează prozodia textului literar.

O altă similitudine, de data aceasta între liedul lui Negrea și cel al lui Toduță, este opțiunea pentru un discurs melodico-armonic centrat în jurul sunetelor *solb – mib* (centru *solb* la Negrea, centru *mib* la Toduță), în timp ce Șerban Marcu optează, și din rațiuni de unitate a ciclului din care liedul face parte, pentru centrul tonal *mi*. În ceea ce privește indicația de expresie de la începutul liedurilor, *Melancolia* lui Negrea poartă indicația ***Moderato e tranquillo***, iar cea a lui Marcu, ***Andante malinconico*** (pătrimea = 60).

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate că cele trei lieduri comportă o structură identică a textului, compozitorii optează pentru forme diferite: în timp ce Marţian Negrea adoptă forma tristrofică de tip **A B Av**, în care cea de-a treia strofă preia la voce ideea muzicală transformată a pianului, Sigismund Toduţă introduce în structura liedului scurte interludii pianistice care delimitează cele patru secţiuni ale acestuia – **A Av1 B Av2**. Şerban Marcu propune o altă structurare formală, tripentastrofică, din care ultima secţiune se constituie în codă instrumentală: **A B A'(un semiton mai sus) Bv A(coda)**.

Bineînţeles, fiecare dintre compozitorii luaţi în discuţie dispune de un stil personal, cu mijloace proprii de tehnică şi expresie, fiind ancoraţi în evoluţia limbajului muzical al epocii, dar şi a traiectului componistic propriu. Astfel, liedul lui Marţian Negrea, cu dată de creaţie 1924, vădeşte o puternică tentă postromantică, cu influenţe impresioniste, cunoscută fiind educaţia muzicală vieneză a autorului, ce explică tendinţa spre un limbaj cu puţine referiri la melosul autohton. O tentă neoimpresionistă, cel puţin la nivel armonic, dar şi la cel al agogicii indicate în partitură, grefată pe un limbaj neomodal, poate fi de asemenea observată în partitura lui Şerban Marcu, din nou din raţiuni de unitate a ciclului. Sigismund Toduţă, consecvent în evoluţia gândirii sale componistice, adoptă în *Melancolia* sa un limbaj modal diatonic, apelând cu curaj la bitonalism – sau mai bine zis **bimodalism**, în spiritul creaţiilor sale de mai târziu, cu vizibile transgresii spre ritmico-melodica autohtonă (doric), dar şi spre tipul de discurs vocal propriu melodiciei religioase bizantine şi gregoriene. Toduţă afirmă, încă de la început, construcţia bimodală a liedului (vezi ex. 2), prin adoptarea unor armuri diferite la planul mâinii drepte şi al vocii, respectiv la cel al mâinii stângi, a pianului.

Stilul şi concepţia personală ale fiecăruia dintre compozitori se reflectă şi în tipul de voce căruia îi este destinată lucrarea, atât Negrea cât şi Toduţă optând pentru vocea de soprană, în timp ce Şerban Marcu scrie pentru mezzosoprană, voce pentru care va compune ulterior alte două cicluri de lieduri, dintre care unul cu acompaniament cameral, pe versurile aceluiaşi Lucian Blaga.

Dacă ne referim la mijloacele de semnificare a textului literar, putem constata o serie de procedee tehnico-expresive comune celor trei compozitori, combinate cu strategii componistice extrem de personale.

Încercând o sistematizare a tehnicilor comune de expresivizare a textului literar, distingem următoarele categorii, de la simplu la complex, de la general la personal: investirea discursului muzical, spre cuvântul-cheie, cu creşteri dinamice, cu creşteri de înălţime, cu creşterea sau diminuarea valorilor ritmice (ambele variante cu efect de expresivizare în egală măsură de eficient), pregătirea sau continuarea frazei discursului vocal în care se găseşte culminaţia principală a liedului printr-un scurt interludiu pianistic.

Dintre tehnicile extrem de personale pe care autorii le-au întrebuinţat, ne vom opri mai jos la procedeul repetării insistente a unui singur sunet în cadrul frazei (Toduţă şi Marcu), compensarea cuvântului-cheie plasat pe timp neaccentuat cu un accent ritmic şi melodic (Negrea) sau la modalitatea de valorificare expresivă a salturilor melodice şi a pauzelor (Toduţă, Marcu).

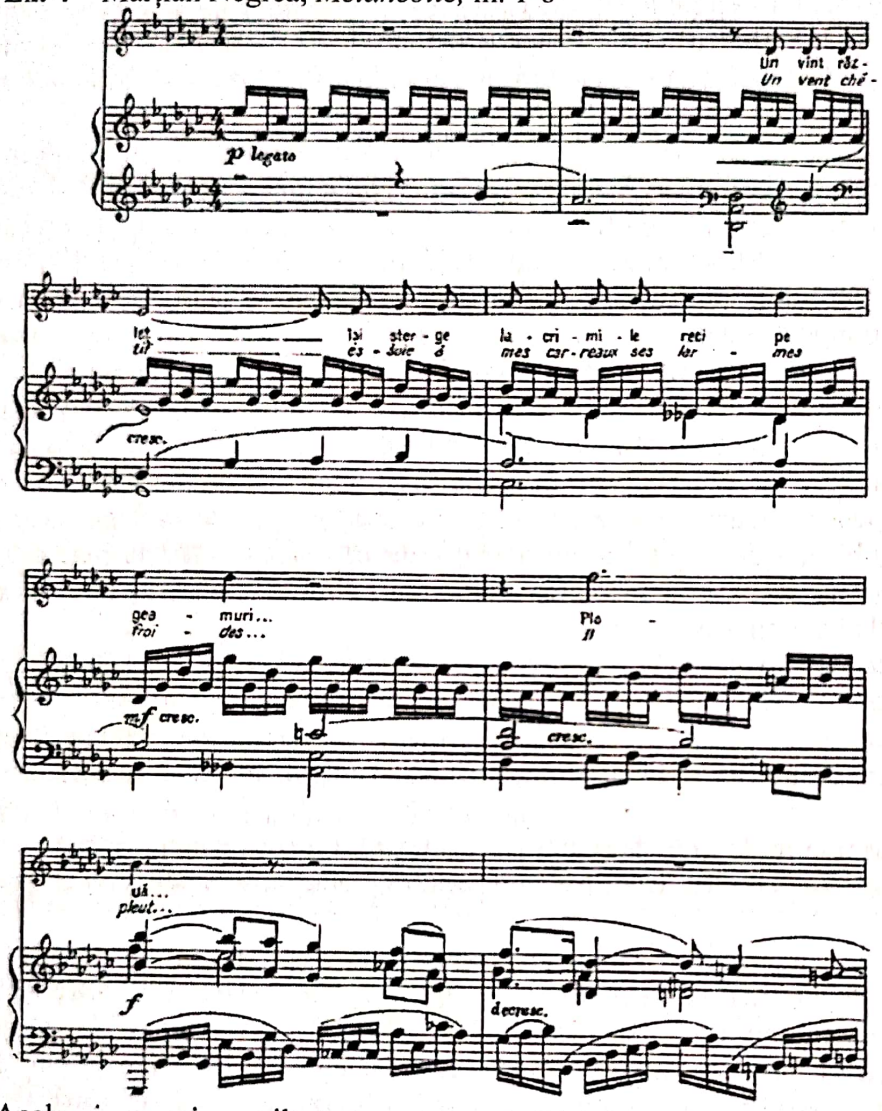
Un mijloc comun de îmbogăţire muzicală a versului literar este dublarea accentului prozodic al acestuia de un accent muzical, fie melodic (plasarea cuvântului-cheie pe sunetul cel mai înalt al frazei), fie metric (plasarea cuvântului-cheie pe timp accentuat), fie ritmic (plasarea acestuia pe nota cu valoarea cea mai lungă), fie prin combinarea accentului melodic cu cel ritmic, sau prin alte combinaţii sau compensări de accente.

Şi la nivelul concepţiei celor trei autori asupra prozodiei versurilor, pot fi identificate diferenţe semnificative. Astfel, în primele două versuri ale poeziei, „*Un vânt răzleţ îşi şterge lacrimile reci pe geamuri. Plouă*", Marţian Negrea realizează o deschidere ascendentă pe ambitus de decimă, cu punct de climax pe sunetul *fa*^{2}, pe cuvântul „plouă", pe care îl întăreşte cu

Scanned with OKEN Scanner

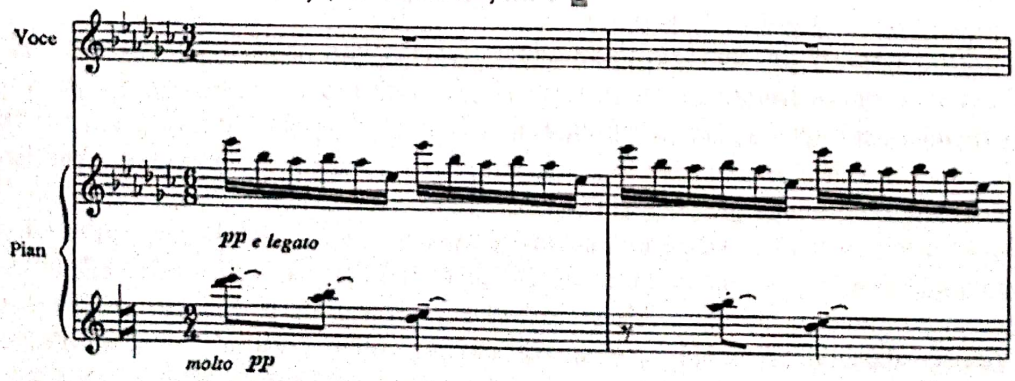
accent ritmic. Iată cum pauza pe timp accentuat, care mută atacul pe timp neaccentuat, întețește nivelul expresiv al cuvântului:

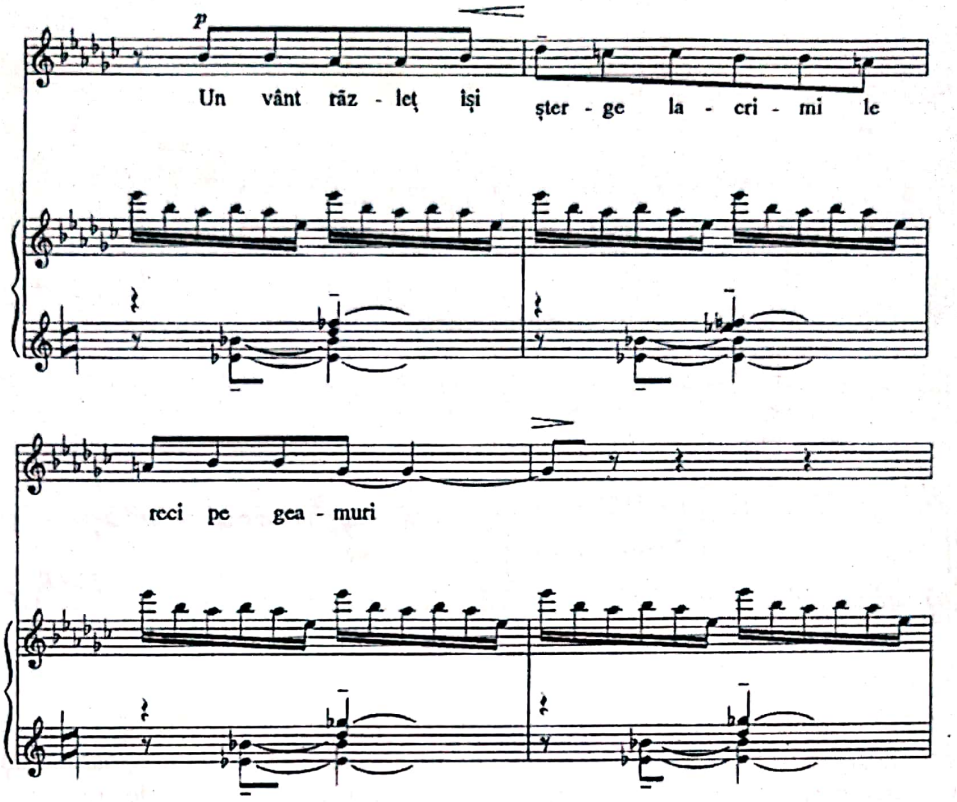
Ex. 4 – Marțian Negrea, *Melancolie,* m. 1-8



Aceleași versuri sunt ilustrate muzical de Sigismund Toduță prin adoptarea unui discurs vocal linear, cu note repetate, cu anticipație. Astfel, indicația *crescendo* și semnul *portato* indică cuvântul „șterge" drept cuvânt-cheie, deși adevăratul punct de greutate al frazei este cuvântul „geamuri", învestit cu accent ritmic:

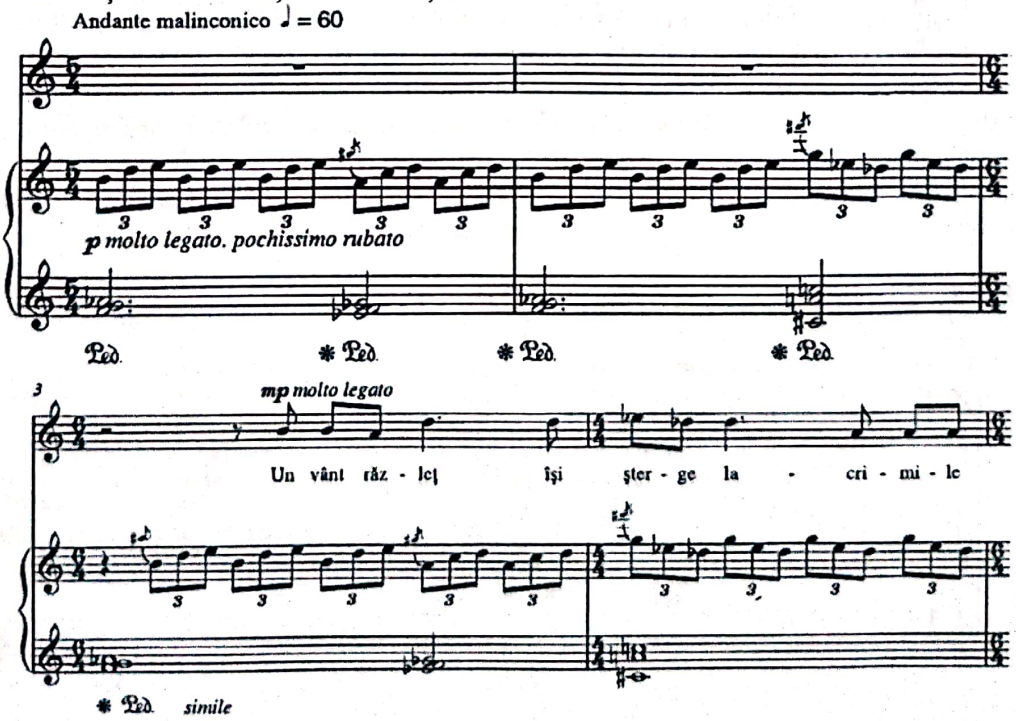
Ex. 5 – Sigismund Toduță, *Melancolie*, m. 1-8

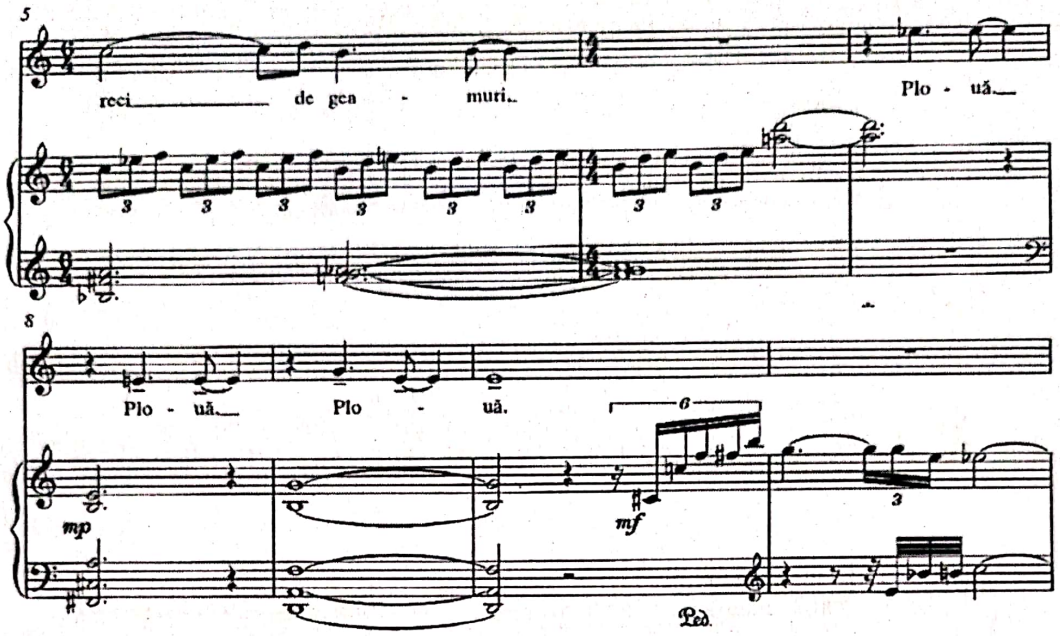




Șerban Marcu recurge de asemenea la notele repetate, plasând accentul melodic pe cuvântul „șterge", slab perceptibil din cauza tratării vocale lineare, în stil recitativ, a liniei melodice, accentul real resimțit fiind cel ritmic, de pe cuvântul „reci":

Ex. 6 – Șerban Marcu, *Melancolie*, m. 1-11





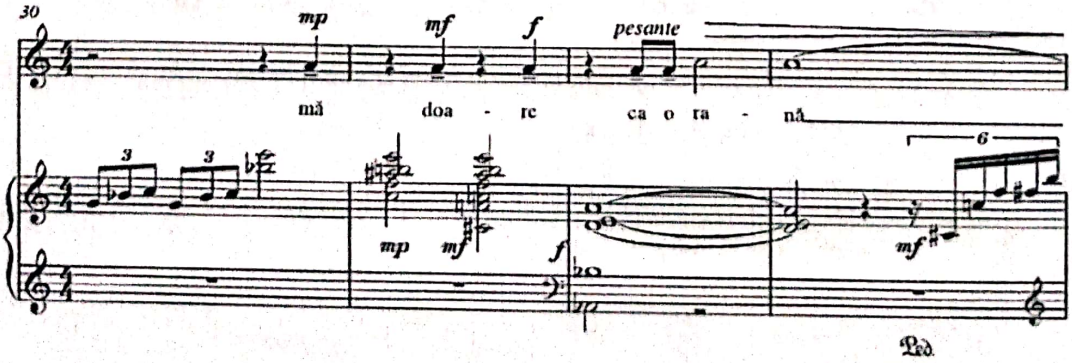
În timp ce Sigismund Toduță trece cu naturalețe peste cuvântul „plouă", care va fi reluat în finalul liedului, Marțian Negrea îi conferă cea mai intensă expresivitate, iar Șerban Marcu alege să îl evidențieze nu prin accent melodic, ci prin repetarea acestuia de trei ori, cu accent ritmic pe cea din urmă repetare a cuvântului.

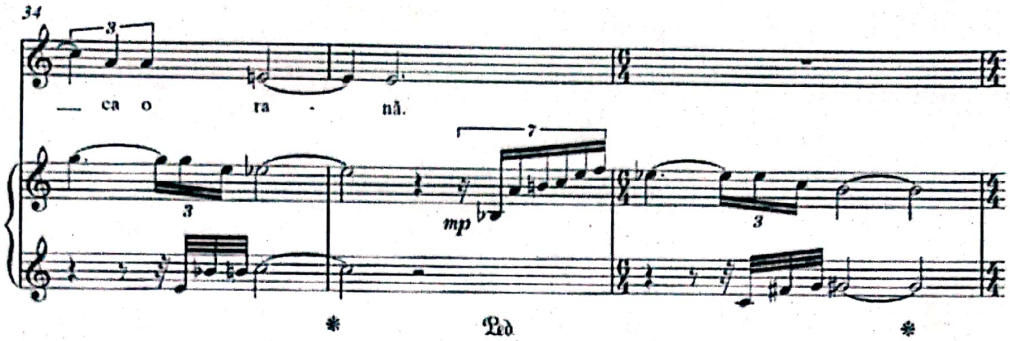
Iată, deci, cum, având la dispoziție procedee tehnice de tratare a discursului muzical atât de asemănătoare: *ostinato*, tritonie, discurs de tip recitativ, discurs ritmic în valori egale, fiecare dintre compozitori atrage atenția asupra unui alt cuvânt: Negrea – „plouă", Toduță – „șterge" și „geamuri", Marcu – lacrimile „reci", „plouă".

Același efect, de repetare a cuvintelor în scopul expresivizării acestora, va fi întrebuințat, în combinație cu accentul ritmic, de Șerban Marcu pe textul „ca o rană". Aici, poate fi observată, de asemenea, întrebuințarea retorică a pauzei și a repetării aceluiași sunet, la voce, intercalat de acorduri din ce în ce mai disonante, mai complexe, cu extindere de ambitus spre registrul grav, la pian.

O potențare și mai accentuată a textului aduce în același fragment creșterea dinamică și atacurile *pesante* ale vocii. Cuvântul-cheie este aici „rană":

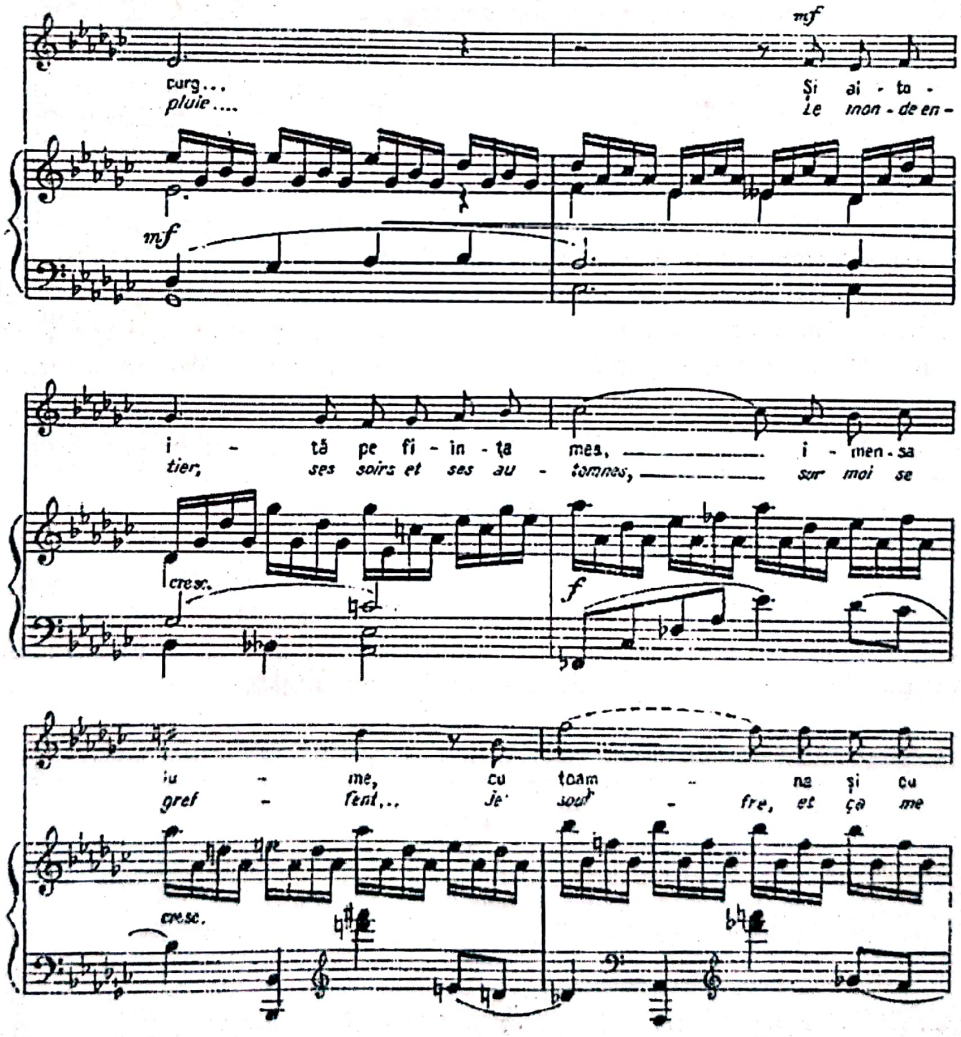
Ex. 7 – Șerban Marcu, *Melancolie*, m. 30-36

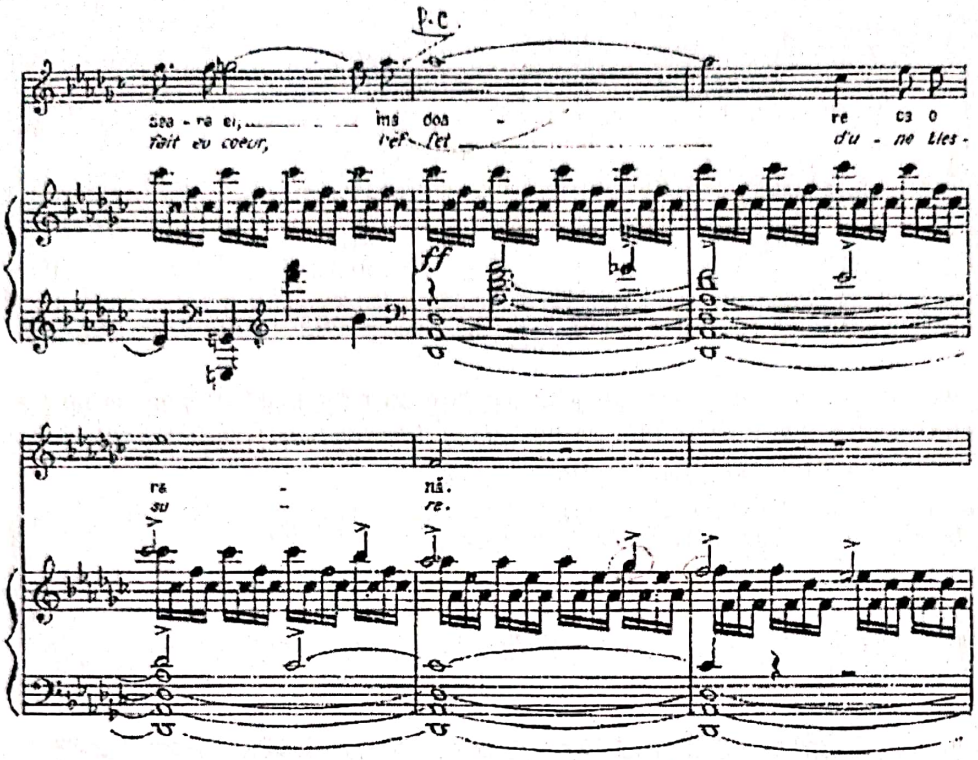




Acelaşi pasaj apare în liedul lui Marţian Negrea ca o frază extrem de amplă, de largă respiraţie, ce cuprinde textul „*şi altoită pe fiinţa mea, imensa lume, cu toamna şi cu seara ei, mă doare ca o rană*", cu totul măiestrit construită:

Ex. 8 – Marţian Negrea, *Melancolie*, m. 21-32

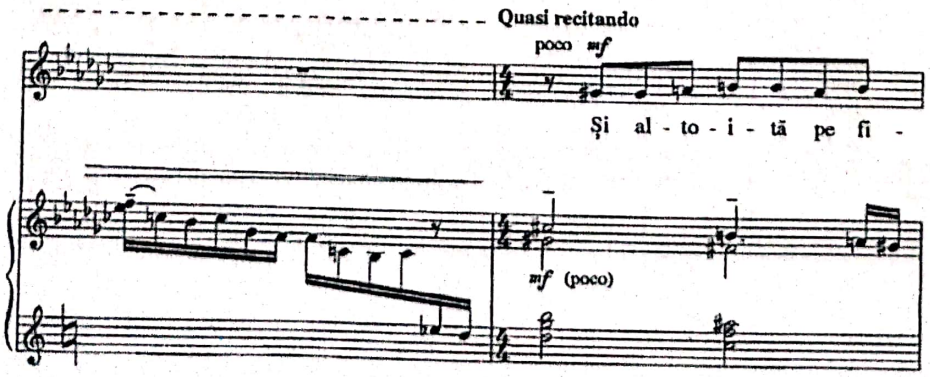




Aici, traiectul boltit al liniei melodice, în care fiecare înălțime este cucerită pas cu pas, până la culminația finală a frazei, plasează *climaxul* pe expresia „mă doare", însă fiecare cucerire de ambitus poartă de fapt rol de *climax*, fiind apoi depășită de un sunet și mai înalt. Autorul creează aici senzația atât de palpabilă a sufocării pe care o provoacă durerea, creând culminație după culminație și echilibrând fraza muzicală general ascendentă de până la *climax* cu salturi descendente abrupte, de sextă și septimă, pe un fundal instrumental ce pare să acopere întreaga claviatură a pianului. Bineînțeles, efectul este și mai mult întărit de creșterea dinamică, de anticipația pe sunetul de *climax* în planul vocal și de interludiul pianistic ce urmează, care creează o stare de tensiune prin însăși lipsa vocii.

Pentru același fragment de text, Sigismund Toduță recurge, cum avea să facă și Șerban Marcu peste aproape o jumătate de secol, la întreruperea *ostinato*-ului și adoptarea unei scrituri acordice încărcate armonic. Profilul frazei este de asemenea boltit, cu mersuri treptate ascendente înainte de *climax* și cu salturi melodice descendente după culminația pe cuvântul „doare", realizată pe același sunet, *la bemol*, cu anticipație, ca și la Negrea, desenând un contur extrem de apropiat de cel al aceleiași fraze din liedul celui din urmă:

Ex. 9 – Sigismund Toduță, *Melancolie*



tempo giusto

in - ța mea i - men - să lu - me cu

animando poco ff

toam - na și - cu sea - ra ci mă

doa - - - - re ca o

ra - - - - nă.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul este, din nou, în mod firesc, dublat de repetarea unor sunete din discursul vocal şi de creşterea dinamică. Semnificativ de menţionat este, de asemenea, faptul că la îmbogăţirea expresivă a textului literar contribuie, aici, şi mărirea treptată a valorilor, fluxul ritmic mereu în scădere fiind generator de tensiune. Şi Toduţă simte, în acest punct, necesitatea întreruperii discursului vocal, introducând un scurt interludiu pianistic ce reia, cu variaţii ritmice, ideea *ostinato*-ului iniţial.

Reapariţia cuvântului „plouă" din fraza conclusivă, „*Spre munţi trec nori cu ugerele pline. Şi plouă*", este pentru fiecare dintre cei trei compozitori, prilej de revalorificare de tip „repriză" a motivelor prezente în incipit, fie la voce (la Toduţă), fie la pian şi voce, aşa cum procedează Negrea, fie doar la pian, ca în cazul liedului lui Şerban Marcu.

O interesantă extindere a cercetării de faţă ar putea-o constitui analiza comparată, din perspectivă stilistică, estetică şi retorică a tuturor liedurilor pe versurile *Melancoliei* lui Lucian Blaga identificate până acum. Principala concluzie ce se desprinde din incursiunea noastră analitică este că versul blagian trezeşte, în pofida evidentei identităţi stilistice a discursului fiecăruia dintre compozitori, tendinţa de a recurge la elemente de expresivizare a textului muzical vocal şi instrumental asemănătoare, dovadă a puterii de emanaţie a fluxului expresiv al textului poetic.

Încheiem prin a reitera ideea lui Sigismund Toduţă expusă mai sus: lirica poetului Lucian Blaga a determinat apariţia şi dezvoltarea unei noi concepţii tehnice, stilistice şi estetice asupra genului *lied* în cultura muzicală românească, iar creaţiile de gen care au la bază versuri de Lucian Blaga ar putea constitui un extrem de fecund tărâm de analiză muzicologică în viitor.

Comprehensive instances of Lucian Blaga's writing. Lieds on Blaga's poem *Melancolie* (*Melancholy*)

The present communication consists in a comparative analysis from structural, stylistic, rhetorical and aesthetical perspectives, of three songs written by Transylvanian composers – **Marţian Negrea, Sigismund Toduţă** and **Şerban Marcu** – having as literary support a poem by Lucian Blaga, entitled *Melancolie* (*Melancholy*). The analysis points out an obviously unique style of each composer; Marţian Negrea writes his song at the beginning of the century, in an elevated Post-romantic manner, with impressionistic influences, while Sigismund Toduţă, durind the '70s, returns to the ancestral sound of the Byzantine and Gregorian vocal church-song in a modal-diatonical manner, also making use of bitonality. Şerban Marcu, the youngest, and a member of the present generation of composers, is bound, like Marţian Negrea, to the impressionst (*de facto* post-impressionist) way of expression, and as well to the neomodal musical language. In spite of the three compositions' different style and date of creation (1924, 1970, 2003 respectively), one can easily observe that some of the visual images in the literary text have led to astonishing correspondances between its three componistic approaches. Some of these are *ostinato* in the piano score, isochronical and isorhythmical structures, tri- and tetrachordal tonal structures, similarities in the tonal schemes etc., which reinforce the idea of a song composition school of great tradition and identity in the cultural area of Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ŞI RELIGIA
CÂTEVA ASPECTE ESTETICE

Liliana Bîrnat
Anul II, Muzicologie
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti
Clasa conf. univ. dr. Laura Manolache

Muzica... am putea defini în atâtea moduri muzica... Oameni de seamă ai culturii româneşti au încercat să dea o definiţie acestei frumoase arte. Acum mulţi ani în urmă, Ion Heliade Rădulescu afirma: „Muzica, să ni se permită vorba, este vapoarea artei. Muzica este către poezie, ceea ce este reveria către cugetare, ceea ce este fluidul către lichid, ceea ce este oceanul norilor către oceanul undelor. De voieşte cineva alt raport, muzica este indefinitul acestui infinit. Aceeaşi suflare o împinge, o ia, o înalţă, o răstoarnă, o umple de tulburare şi de lucire şi de un uiet ce nu se poate spune, o încarcă de electricitate şi o face deodată a se descărca în tunete"[1]. „Ea singură ne consolează în mijlocul nonsensului universal. Totul este iluzie, în afara muzicii, această *irealitate supremă*"[2], sunt frumoasele cuvinte ale filosofului contemporan Emil Cioran. Pentru teoreticianul Victor Giuleanu „muzica înseamnă prin definiţie *trăire emoţională complexă*, *expresivitate*, *comunicativitate* în oricare dintre cele trei ipostaze ale actului artistic: creaţie, interpretare şi receptare a operei de artă"[3].

Tot muzica poate fi numită şi „singurul grai fără cuvinte pe care îl înţeleg popoarele. Este adevărata limbă universală"[4]. De asemenea, această artă a sunetelor este cea care oglindeşte la modul subtil pe creator. În acest sens Confucius afirma că „prin muzică priveşti în sufletul popoarelor". Mai mult, însă, dintre toate artele, muzica a fost considerată ca privilegiată în medierea relaţiei dintre om şi divinitate. Şi dacă acceptăm opinia preotului Iosif Naniescu referitoare la rolul bisericii în societate, şi anume de „şcoală de morală şi lumină, şcoală de ordine şi disciplină, şcoală de iubire, de unire şi frăţie"[5], ne dăm seama de relaţia profundă dintre muzică şi religie.

Considerată „cea dintâi facultate omenească"[6], muzica a ocupat un loc important în evoluţia societăţii şi a culturii. În concepţia mozaică şi creştină, muzica pare a fi singura dintre cele şapte arte prezentă atât în lumea terestră, cât şi în cea celestă. Conform acestor ideologii creştine, toate cele create de Dumnezeu cântă; mărturie stau lucrările marilor pictori şi sculptori: îngerii sunt reprezentaţi nu prin îndeletnicirile proprii creatorilor, precum sculptura, scrisul sau

---

[1] Ion Heliade Rădulescu, *cf.* Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi Iosif Sava, *Muzica şi literatura. Scriitori români*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.
[2] Emil Cioran, *cf.* Vasile Vasile, *Metodica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004, p. 42.
[3] Victor Giuleanu, *cf.* Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 3.
[4] Carl Maria von Weber, *cf.* Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 30.
[5] Iosif Naniescu, *cf.* Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 79.
[6] Mihail Posluşnicu, *Chestiunea reformei învăţământului muzicale*, în: *Armonia*, Botoşani, An III, nr. 1/1926, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

pictura, ci CÂNTÂND... Deducem că ceea ce numim astăzi *estetică* – înţelegând prin acest termen *dragostea de frumos* – era reprezentat în artă în primul rând prin îndeletnicirea de a cânta. Şi nu omitem că „*frumosul artistic* este în primul rând una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă", după cum afirmă **Tudor Vianu** în *Estetica* sa[7]. În aceeaşi sursă, autorul adaugă: „Arta, s-a spus, a luat naştere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desenează şi modelează, dacă improvizează poetic şi cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvântului de a lucra asupra fiinţelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumeşte [...] O mare influenţă a exercitat magia şi asupra dezvoltării muzicii şi poeziei primitive. Toate operaţiile magice sunt însoţite de formule de incantaţie. Aceste formule sunt în genere cântate. [...] Influenţa religiei, în sensul larg al cuvântului, asupra dezvoltării artelor nu s-a istovit niciodată"[8]. Găsim aici argumentaţia ideii că muzica şi religia se situează pe aceeaşi treaptă valorică.

Privite din perspectivă istorică, cele două domenii culturale s-au dezvoltat în paralel. Astfel, încă de la începuturile omenirii, muzica, reprezentată chiar prin cele mai simple formule ritmice, însoţea desfăşurarea culturilor păgâne, cum ar fi cinstirea zeului Dionysos sau a lui Adonis; aceste formule au evoluat apoi în tragedia antică grecească. În acelaşi fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, ce se jucau în biserici. Se jucau în biserici, pentru că, în ideologia creştină, muzica în lăcaşul de cult era indispensabilă; conform scrierilor religioase, chiar şi Dumnezeu cântă: *Iisus* – a treia persoană a Sfintei Treimi – în viaţa Sa pământeană, a cântat; spre exemplu la Cina cea de Taină sau în sinagogă. Şi nu numai Mântuitorul a înălţat cântări de slavă, ci şi cei care l-au înconjurat: *apostolii* sunt primii amintiţi în Biblie (Noul Testament) că au avut asemenea înclinaţiii artistice, intonând *psalmi*, *imne* şi *cântări bisericeşti* (conform epistolelor Sf. Apostol Pavel). Dar chiar şi în Vechiul Testament sunt evocate momente în care muzica era parte integrantă în desfăşurarea unor evenimente foarte importante, în viaţa unor regi ca *Solomon* şi *David*, care preamăreau pe Domnul prin creaţiile poetico-muzicale care sunt psalmii. De asemenea, *îngerii* au cântat în slava cerului la Naşterea Domnului.

Vechiul Testament, cercetat şi citit cu atenţie, confirmă credinţa poporului în virtuţile terapeutice ale muzicii şi rolul de excepţie al acesteia în viaţa socială şi de cult. Estetica de astăzi ar încadra acest tip de muzică în categoria graţiosului în artă, cunoscând prea bine că la începuturi graţia era de substanţă divină, era a lui Dumnezeu. Muzica graţioasă a îngerilor se înălţa spre mărirea Celui ce a creat atât cerurile cât şi pământul. Astfel, muzica avea valenţe extraordinare de înălţare sufletească spre Dumnezeu, de trăire complexă a unor pasiuni şi funcţii psihice stimulatoare de sentimente înalte; era considerată chiar o modalitate de învăţare a lucrurilor sfinte. În creştinism, ea îşi contura personalitatea prin cântările muzicienilor Vechiului Testament, dar şi a apostolilor, preluând o serie de elemente din cultul mozaic şi adăugând o serie de noi elemente specifice. Apoi, perioada patristică şi a marilor imnografi şi melozi, a îmbogăţit repertoriul liturgic cu cântări ce au o încărcătură dogmatică, teologică şi rolul de a spori evlavia credincioşilor. Tudor Vianu afirma: „Fără îndoială că arta nu este religie. Dar *contemplaţia artei* [şi implicit a muzicii] creează o stare de suflet favorabilă religiei"[9]. Şi cel mai bun exemplu în acest sens îl găsim, până în zilele noastre, în practica marilor servicii de cult creştine, care sunt dominate de *cântări-rugăciuni*, purtătoare ale învăţăturii tradiţionale. Observăm că partea explicită a slujbelor ortodoxe este cea muzicală; oriunde există un moment de slăvire a celor dumnezeieşti, muzica este nelipsită. Poate tocmai pentru că muzica are un caracter foarte spiritual şi fiinţa umană, de asemenea.

---

[7] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura Orizonturi, ediţie revăzută după cea din 1945, p. 16.
[8] *Ibidem*, pp. 187-189.
[9] *Ibidem*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

„Muzica nu este, cum se crede, doar o recreație, un mijloc de corupție a simțurilor organice, un gol al unui timp pierdut în înșelăciunea unei plicticoase nevroze. **Muzica este revelatoarea imensului nostru univers sufletesc**, fără de care nu se poate spune că trăiești cu adevărat"[10] – afirma eruditul compozitor și estetician **Dimitrie Cuclin**. În contextul universului sufletesc uman, raportul cu divinitatea are o pondere însemnată. Alegem un singur exemplu din istoria culturii. Vechii greci, pe lângă numeroșii zei cărora li se închinau și le aduceau ofrande, aveau și o muză a cântărilor – *Euterpe*; de asemenea, aveau o zeitate cu numele *Polimnia* – care prezenta imnurile și cântecele dedicate zeilor și eroilor.

Prin muzică, omul a învățat poate cu mai multă ușurință să deosebească binele de rău, și de asemenea, a găsit o cale de ascensiune spre Dumnezeu. „Încă din antichitate, **Platon** recunoștea contemplării frumuseții un efect mistic: accesul în patria eternă a sufletului, în lumea Ideilor eterne"[11]. Apoi, concepția despre ***armonia sferelor***, așa cum a formulat-o Platon, pătrunde și în concepția creștină – se regăsește în cărțile de cult de mai târziu. Sintagma este preluată și transformată ulterior în *muzica sferelor*, variantă adoptată de scriitori ai epocilor ulterioare, între care și Eminescu. Ori, potrivit exegeților, el a preluat termenul nu prin intermediul filosofiei germane sau budiste, ci prin intermediul vechilor cărți și manuscrise *liturgice* românești. Iată încă o dovadă a relației stabilite la nivel cultural între muzică și religie. „Nu este posibil ca un cântăreț al lucrurilor esențiale, unul care merge de la geneze, de la începuturi, până la apocalipse, să nu fi fost pătruns de *muzică*, în sensul cel mai cuprinzător al cuvântului acestuia cu virtuți magice pentru poeți, în măsura în care un sincretism indispensabil al tuturor activităților intelectuale, spirituale și creatoare guvernează o atare viziune, de puțini doar atinsă, demiurgică să-i spunem, asupra lumii și vieții. Eminescu nu poate fi absent din seria creatorilor pentru care muzica a însemnat nu numai o artă admirabilă în sine, dătătoare de enorme bucurii *estetice*, ci și o disciplină a spiritului generând o *etică* misterioasă, nobilă a personalității"[12].

Cum a ajuns Eminescu la aceste manuscrise? Cântările specific religioase mai sus amintite – psalmi, imne și cântări bisericești – au fost preluate de știința educației muzicale și pe teritoriul țării noastre și, în decursul vremii, au căpătat denumiri diverse: **cântare bisericească, psaltichie, cânt, muzică, educație muzicală, tradiție muzicală bizantină**. În spațiul românesc, acest tip de cânt a conviețuit alături de cântecul popular, influențându-se reciproc și constituind temeliile educației muzicale ale poporului nostru. Astfel, numeroase manuscrise și tipărituri religioase din acea primă perioadă istorică a nației române, au fost păstrate ca documente-mărturii ale creștinătății pe meleaguri românești. Din aceste documente, probabil, Eminescu a preluat termenul folosit pentru întâia oară de Platon: *armonia sferelor*.

Un important document dintre acestea este ***Te deum Laudamus***, al **Sfântului Niceta de Remesiana**, în care găsim afirmația potrivit căreia „prin ***cântare*** se practică **credința**, se repudiază viclenia, se instaurează dreptatea, se oprește nedreptatea; este lăudată milostenia, cade cruzimea, reînvie adevărul, este condamnată înșelăciunea; este acuzată durerea, se recomandă inocența, se leapădă mândria, se înalță smerenia; se predică pocăința, se arată că pacea trebuie urmată, se cere protecția împotriva dușmanilor, se promite eliberarea, se năzuiește spre ceva sigur. Și tot ce este mai presus de toate: sunt cântate tainele lui Hristos" (poem închinat muzicii la răscrucea secolelor IV-V)[13].

Ce poate fi mai frumos, decât să închini întreaga creație muzicală spre slava Celui de Sus, așa cum o făceau și strămoșii noștri dintru începuturi ...

---

[10] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, București, 1933.
[11] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 193.
[12] Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Iosif Sava, *op. cit.*, p. 159.
[13] *Cf.* Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

Music and religion. A few aesthetic aspects

"Everything is illusion but music – this supreme irreality" (Emil Cioran). "Music is the only language without words, which all the peoples understand" (Victor Giuleanu). The same great theorist also said: "Music means, by definition, the complexity of emotions, expressiveness, communication – in each one of the three manifestations: creation, interpretation and reception of this art". And to quote not only personalities of these days, "through music you can see people's souls" (Confucius). But, beside all these attributes, it was music – from among all arts and human manifestations – that created a closer connection not just between people, but also between people and God. In any religion (Mosaic, Buddhist, Christian-Orthodox, Catholic), music is present both on Earth and in Heaven. A validation of this statement can be found both in *Old* and *New Testament* of the *Bible.* According to these writings, even God sang through His son, Jesus – in temples and in front of His apostles, at the Last Supper before His death. Since those times many other proofs come to emphasize the fact that "the influence of religion upon the development of arts has never ended" (Tudor Vianu).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

HERMANN HESSE – *JOCUL CU MĂRGELE DE STICLĂ*
VIZIONARISM SAU UTOPIE?

Mihaela Tarabas
Anul II, Muzicologie
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi
Clasa prof. univ. dr. Gheorghe Duţică

Aşa cum afirma şi Hermann Hesse în romanul său, „muzica a fost în epocile preistorice, unul dintre vechile mijloace ale magiei pure"[1] cu care omul a putut jongla, creaţia autorului reprezentând o sinteză completă a artei şi concepţiilor sale, prezentate într-o manieră metaforică.

Acestui gen de literatură muzicală i-a fost dat să ajungă la o deplină realizare abia în prima jumătate a secolului XX, printre cele mai semnificative romane cu aceeaşi tematică aflându-se *Jean Christoph* aparţinând lui Romain Rolland, *Verdi* de Franz Werfel şi *Dr. Faustus* de Thomas Mann, muzica din cadrul acestor creaţii fiind un **paralimbaj** cu scop şi funcţii proprii.

În ceea ce priveşte *Jocul cu mărgele de sticlă*, romanul a fost îndelung elaborat, între 1931 şi 1942, perioadă în care se remarcă, în paralel, o dezvoltare a sociologiei muzicale datorată lui Adorno, unde vom găsi marile ramuri ale muzicologiei moderne, precum *istoria*, *teoria* şi *analiza*, *etnomuzicologia*, *estetica*, *psihologia* şi *pedagogia muzicală* [2].

Prin publicarea romanului – 1943 – Hermann Hesse ne oferă o alternativă de regăsire a unui limbaj universal accesibil, creând cititorului posibilitatea de a medita asupra adevăratelor valori, în spiritul convingerii că la baza creaţiei se află ideea realizării idealului absolut în artă. Acest fapt era concretizat prin formarea unor instituţii culturale precum Castalia – denumită de Goethe şi *Provincia pedagogică* – având în vedere formarea unei culturi, respectiv a unei muzici pure, departe de lumea exterioară şi menită să asigure cultivarea în condiţii optime a spiritului. Simbolul Castaliei ar fi realizabil şi în timpurile actuale, dar nu neapărat prin instituţii, ci prin talent şi artă. Astfel, la prima vedere, romanul apare drept utopic, dar la o analiză aprofundată vom observa caracterul vizionar, opinia scriitorului cu privire la refugiul tot mai consecvent al compozitorului în artă fiind valabilă şi astăzi.

Jocul cu mărgele de sticlă adună într-un punct toate liniile directoare ale lui Hesse, realizând în ansamblul său o sinteză a numeroase orientări şi modalităţi literare. Astfel, dorinţa autorului este de a demonstra că nimic nu este inutil şi perisabil în decursul anilor, atât în domeniul muzicii, cât şi în alte ramuri ale artei, prezicând într-un viitor apropiat o accentuare exacerbată a laturii individuale; fapt total veridic în cadrul muzicii moderne actuale, rezultând în final, nimic altceva decât o multitudine de genuri fără o structură complexă.

---

[1] Hermann Hesse – *Jocul cu mărgele de sticlă*, Bucureşti, Editura Rao, 2004, p. 11.
[2] Jean-Jacques Nattiez – *Istoria muzicologiei şi semiologia istoriografiei muzicale*, Iaşi, Editura Artes, 2005, p. 20.

Tocmai din acest motiv, Hermann Hesse, prin publicarea romanului său, a creat un univers fascinant, în care lumea renunţa la valorile materiale obişnuite în favoarea artei pure, singura realitate aparţinând spiritualităţii.

Romanul ne înfăţişează o imagine vizionară despre o construcţie posibilă într-un viitor în care omenirea să deţină capacitatea de a selecţiona adevărata valoare, tratând astfel lupta dintre **două lumi**: pe de o parte cea a gândirii, a meditaţiei purificatoare, a refugiului în muzică, iar de cealaltă parte a luptei continue, în care trăim şi noi. Scriitorul specifica prezenţa permanentă a unui ideal al legăturilor în artă, *Jocul cu mărgele de sticlă* reprezentând un „simbol de mare forţă sugestivă al armonizării şi sintetizării tuturor disciplinelor ştiinţifice şi a ramurilor acestora"[3], lucru ce demonstrează faptul că mesajul romanului este încă de actualitate şi ne oferă o posibilă soluţie de ieşire din impasul la care s-a ajuns.

Pe de altă parte, în ceea ce priveşte evoluţia societăţii după momentul apariţiei acestui roman, vom observa că psihicul şi mentalitatea individului au suportat presiuni fără precedent în istoria umanităţii, datorate numeroaselor crize politice şi economice, conflictelor civile şi militare. De altfel, Hermann Hesse a pledat întreaga sa viaţă pentru umanism şi pace, reuşind, prin scrierile sale, să descopere „formula dacă nu a fericirii, cel puţin a serenităţii"[4], aşa cum afirma Ion Roman în prefaţa romanului. Cu privire la acest fapt, scriitorul preciza că „în acea perioadă de decadenţă au avut loc şi unele succese spirituale majore, între altele începuturile unei ştiinţe a muzicii, ai cărei legatari plini de recunoştinţă suntem"[5].

Dacă aruncăm o privire în preistoria acestei vieţi spirituale, îndeosebi a *Jocului cu mărgele de sticlă*, vom observa incontestabil că fiecare fază a evoluţiei muzicii, fiecare modificare progresivă sau conservatoare, îl dezvăluie nu pe autorul unic şi propriu-zis, ci contribuţia şi originalitatea adusă de acesta societăţii.

Datorită tuturor acestor evenimente de ordin social, perioada celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, a fost marcată de o proliferare a tendinţelor novatoare, *conceptul de noutate* polarizând orice tentativă de afirmare individuală. Pe de altă parte, direcţia imprimată de avangarda muzicii anilor '60 indica exagerarea acestuia în exprimarea muzicii, fiecare compozitor construindu-şi un ideal din experimentarea şi promovarea unor genuri care pretindeau a fi rupte de orice element aparţinând tradiţiei. De asemenea, în ceea ce priveşte istoria muzicii, Hermann Hesse preciza faptul că aceasta „nu poate fi nicidecum înţeleasă doar ca o istorie abstractă a stilurilor; astfel, epocile de decadenţă a muzicii ar rămâne absolut neînţelese, dacă n-am vedea în ele întotdeauna precumpănirea senzorialului şi a factorilor cantitativi asupra celui spiritual"[6].

Respectivul iconoclasm stilistic, a dus la o adevarată disoluţie a limbajului componistic, platforma comună a gramaticii muzicale unificatoare dispărând definitiv. Fie că era vorba de tratarea până la ultimele consecinţe ale tehnicii seriale (**serialismul integral**), fie că se apela ca replică extremă la **aleatorism** (mai mult sau mai puţin controlat), fiecare compozitor trăia în obsesia şi, probabil, speranţa, că va face parte din peisajul muzicii contemporane în calitate de unicat.

În mod evident, ceea ce se înţelege astăzi prin personalitatea muzicii, nu reprezintă nici pe departe sensul dat de istorici, biografi sau muzicologi. Ideea de cotidian, a comercializării şi desacralizării muzicii, atinge cote din ce în ce mai înalte, fapt prevăzut şi de Hesse în romanul său. Zona temporală de care aparţinem în prezent, nu mai oferă posibilitatea unui contact muzical unitar, precum în perioada dintre secolele XIX - XX.

Dacă tendinţelor prezente în muzica savantă li se adaugă şi cele de tipul pop, rock, jazz, muzici ambientale, industriale, muzica de teatru şi film, cea religioasă, toate acestea slujite din ce

---

[3] Hermann Hesse – *op. cit.*, p. 11.
[4] *Ibidem*, p. 13.
[5] *Ibidem*, p. 35.
[6] *Ibidem*, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

în ce mai eficient de tehnologia sunetului – performantă şi sofisticată –, ne dăm seama că tabloul muzicii contemporane este de o diversitate, complexitate şi implicit eterogenitate fără precedent.

Hermann Hesse a prevăzut acest fapt în romanul său, o modalitate de a nu se ajunge în acest punct prezentând-o *Castalia* sau şcolile de elită, de formare a tinerilor, protejaţi de lumea exterioară, tocmai din motivul păstrării pure a muzicii, respectiv, a artei. Referitor la această problemă, autorul afirma: „fiecare institut castalian şi fiecare castalian ar trebui să cunoască numai două ţeluri şi idealuri: să fie pe cât posibil de săvârşit în specialitatea sa şi să menţină vitalitatea şi elasticitatea specialităţii sale, ştiind necontenit că această specialitate este legată de toate celelalte discipline şi intim aliată cu toate"[7].

Revenind pe tărâmul muzicii contemporane culte, trebuie să menţionez faptul că fenomenul disoluţiei generalului în particular, fără şanse imediate de refacere a lianţilor conceptuali şi stilistici, a determinat reacţii dintre cele mai diferite. Emblematic în acest sens este studiul lui Ştefan Niculescu, *Un nou spirit al timpului în muzică*, unde, în urma unei analize de mare profunzime, autorul vede ieşirea din acest impas prin descoperirea unei noi ordini arhetipale, apte să refacă toate canalele comunicaţionale dintre compozitor, interpret şi receptor, independent de orice bariere artificiale de natură temporală, geografică, ideologică, confesională etc.

Spiritul conceptual şi idealismul viziunii romancierului despre viitorul artei s-a dovedit a fi plin de veridicitate, o parte din aceşti **factori** fiind: prevestirea unei accentuări exacerbate a laturii individuale într-un viitor apropiat (o modalitate de a nu se ajunge în acest punct reprezentând-o Castalia). Păstrarea idealului absolut, prezent în *Provincia pedagogică* sau în şcolile de elită, ar fi realizabilă astăzi nu neapărat prin instituţii specializate, ci prin spirit şi artă, dar nu în ultimul rând, prin sinteza complexă a artei şi concepţiilor sale, reprezentate metaforic de *jocul cu mărgele de sticlă.*

Deşi părea ca fiind drept utopic, romanul s-a dovedit a fi un proiect vizionar cu şanse mari de concretizare, în timpurile actuale resimţindu-se, din ce în ce mai des, necesitatea reconstrucţiei umanităţii prin raportarea acesteia la un ideal. Este foarte dificil, deoarece s-a ajuns într-un punct destul de avansat al dominării cantitative şi numai formarea unei elite reale, de o mare înălţime morală, intelectuală şi spirituală, ar putea salva stadiul de decădere continuă la care a ajuns muzica modernă de ceva timp, readucând în vederea culturală a omenirii criteriul calităţii, al valorii autentice.

Hermann Hesse, prin creaţia sa, poate fi considerat un deschizător de noi orizonturi şi un premergător al literaturii cu subiect muzical, abdicând de la valorile materiale, în favoarea celor spirituale.

Consider că romanul trebuie văzut ca un reper al unei posibile alternative de regăsire a unui limbaj universal accesibil şi a adevăratelor valori artistice.

Herman Hesse – *The glass bead game*
Visionary or utopian?

By publishing the novel, in 1943, Herman Hesse creates the alternative for rediscovering a universally accessible language, giving the reader the chance to reflect upon true values, within the conviction that at the basis of the creating process stands the idea that the absolute may be achieved through art.

The conceptual frame and the vision of the novelist, concerning all these, proved to be fully true, some agents being: portending an overcharged emphasis upon the individual side in the close future (a way of avoiding this might be Castalia), maintaining the absolute ideal – present in 'the pedagogical province' or in the elite schools, and last, but not least, the complex synthesis of the art and of its concepts, metaphorically depicted by the glass bead game.

[7] Hermann Hesse – *op. cit.*, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

Although apparently utopian, the novel proves to be a visionary project having great chances to become concrete, as nowadays the necessity of reconstructing the world through taking an ideal as reference is felt more and more. It is a difficult grievance, for we have reached an advanced moment in the reign of the quantitative perspective and only the development of a real elite, with high intellectual and spiritual standards, might save us from the continuous decay that modern music lately experiences, by taking into account the quality criterion, and thus making the world culturally aware of true values.

Through his creation, Herman Hesse might be viewed as one inaugurating new ways and foreshadowing the musically oriented literature, giving up the material for the sake of the spiritual. We consider that this novel should be regarded as a reference point for the possibilities of rediscovering a universally accessible language and true artistic values.

Scanned with OKEN Scanner

PROGRAM ŞI PROGRAMATISM ÎN ARTĂ

Lucian Ghişa
Doctorand
Academia de Muzică „*Gheorghe Dima*" Cluj-Napoca
Îndrumător ştiinţific: prof. univ. dr. Constantin Rîpă

1. PROGRAMUL ARTELOR VIZUALE

Coregrafia, poezia, artele plastice şi chiar arhitectura folosesc muzica pentru optimizarea comunicării. Muzica, cea mai abstractă dintre arte şi cea care exemplifică cel mai convingător ideea de polisemie a artei, este cea care poate împrumuta semnificaţii, nu din mimetism, ci din larghețea semantică ce-i este specifică. În consecinţă, muzica însoţeşte cuvântul şi imaginea, purtându-le semnificaţiile uneori şi în absenţa lor. De asemenea, muzica simte nevoia unei imixtiuni în specificitatea elementelor de limbaj ale celorlalte arte (sau măcar oferă iluzia acestei imixtiuni), poate dintr-o tendinţă integratoare explicabilă prin sincretismul originar.

Mişcarea coregrafică nu este domeniul exclusiv al baletului. Binomul muzică-gest, care se bazează pe ritm şi ordonarea accentelor, are nu numai o vechime echivalentă cu cea a artei, ci şi o arie de manifestare ce depăşeşte clasificările stricte ale genului coregrafic. Este interesantă una dintre definiţiile de dicţionar ale muzicii de dans, care surprinde următoarele particularităţi: pulsaţii evidente, accente periodice şi cadenţe puternice, şi stabileşte patru mari tipuri de muzică de dans: rituală, de societate, de scenă şi de concert[1].

Muzicalizarea mişcării şi gestului îşi are rădăcinile probabile în riturile magiei sincretice. Pe o anumită treaptă de dezvoltare a muzicii ca artă, apar germenii suitei, prin acuplarea a două dansuri, *pavana* şi *gagliarda*. Comparaţia şi contrastul devin elemente de conştientizare şi evoluţie, genul mai sus amintit devenind o succesiune de 4 dansuri diferite ca factură: *Allemanda*, *Couranta*, *Sarabanda* şi *Giga*, la care se mai puteau adăuga (între ultimele două dansuri) *Menuetul*, *Gavota*, *Bourrée*-ul, *Poloneza* etc. Fiecare dintre aceste dansuri conţine un „program" specific, într-o relaţie semnificant-semnificat care permite celui care ascultă să-l identifice şi să-l denumească. Programatismul suitei se validează sub aspect semantic, iar programul coregrafic devine o categorie distinctă.

Menuetul ilustrează cel mai bine această categorie, lărgind considerabil lista prezumtivelor titluri programatice, prin prezenţa sa în simfonie, cel puţin până în momentul în care Mozart stilizează dansul, anulându-i programul (*Simfonia nr. 40*, în sol minor, unde hemiola distruge metrul ternar şi *tempo*-ul caracteristic se schimbă), iar Beethoven îl înlocuieşte cu *scherzo*-ul.

Caracterul dansant, ca modalitate de comunicare a programului, este prezent în multe lucrări, însă una dintre cele mai cunoscute din acest punct de vedere este *Simfonia a VII-a* de Beethoven, poate nu atât datorită muzicii în sine, cât aprecierii lui Wagner, care a etichetat-o

[1] Norman Lloyd – *The Golden Encyclopedia of Music*, New York, Golden Press, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

drept „apoteoză a dansului". Titlul se dovedeşte a fi şi aici factor de înlesnire a descifrării programului, în special pentru o categorie mai puţin avizată de melomani.

Programul dansant nu se limitează, deci, aşa cum s-ar putea pripit aprecia, la acele piese, mult gustate, care fac declaraţii prin titluri: *Dansul săbiilor* (Haciaturian), *Dans macabru* (Saint-Saëns), *Dansul Anitrei* (Grieg – *Peer Gynt*), *Dansul fulgilor de nea* (Debussy – *Colţul copiilor*), *Dansul ursului* (Bartók).

Artele plastice sunt altă sursă a muzicii cu program. În funcţie de arta inspiratoare, putem vorbi despre program pictural, grafic sau sculptural. Michelangelo definea pictura drept „o muzică [...] pe care numai intelectul o poate înţelege"[2]. Analogiile între sunete şi culori au fost observate şi studiate încă de la Aristotel. Legătura în planul conştiinţei între senzaţiile cromatice şi cele auditive este denumită, în psihologie, sinestezie. Christian Schubart clasifică tonalităţile în „colorate" şi „necolorate"[3], Grétry asociază sunetele cu bemoli culorilor întunecate, iar pe cele cu diezi culorilor vii şi ţipătoare[4], Newton a încercat să stabilească legături fizice între cele şapte sunete ale gamei şi cele şapte culori ale spectrului, iar Skriabin a realizat un tabel în care erau indicate echivalenţele între sunete şi culori.

Corespondenţele între melodie şi contur sau desen, sau între armonie şi culoare, timbru şi culoare au intrat în uzul limbajului de specialitate.

Cel mai cunoscut exemplu de programatism pictural îl reprezintă Suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski, în varianta orchestrată de către Ravel (culoarea orchestrală este mai aproape de programul suitei decât timbrul pianului).

Granados este autorul Suitei pentru pian *Goyescas*, inspirată după pictura lui Goya, iar *Insula morţilor*, poem simfonic compus de Rahmaninov, este inspirat de un celebru tablou al pictorului elveţian Arnold Böcklin.

Spaţialitatea sculpturii îşi găseşte corespondenţa în densitatea sonoră şi contrastul dinamic, muzica ce izvorăşte din contemplarea volumelor putând fi comparată cu jocul de lumini ce pune în valoare o operă sculpturală. Liszt, în piesa pentru pian *Il Pensieroso*, creată ca replică sonoră la o sculptură a lui Michelangelo (parte centrală a unui ansamblu destinat Capelei Medici din Florenţa, care cuprinde *Ziua*, *Noaptea*, *Aurora* şi *Crepusculul*, şi îl reprezintă pe Lorenzo de Medici), redă forma gânditoare prin mijloace exclusiv armonice (variantele de rezolvare ale trisonului mărit).

Muzica este pusă în postura de a surprinde „momentul fecund" şi a nu estompa, prin comentariul sonor, ceea ce lucrarea sculpturală sugerează. Debussy a apelat la acest gen de program în preludiul *Dansatoarea din Delphi*, inspirat de un fragment sculptural al templului grec, văzut la *Louvre*. Dar dacă „tema" sculpturii este legată de dans, „programul" preludiului este pur sculptural? De asemenea, simbolurile capodoperelor lui Brâncuşi sunt aceleaşi cu cele ale lucrărilor lui Tiberiu Olah, *Coloana infinitului*, *Poarta sărutului* şi *Masa tăcerii*, sau, altfel formulat, programul sculptural este real sau este o aparenţă?

Programul arhitectural, care poate fi exemplificat cu piesa *Arcade* de Aurel Stroe, necesită, la rândul său, câteva argumente lămuritoare. În ciuda deosebirilor dintre muzică şi arhitectură, George Călinescu constata că amândouă „au un caracter de universalitate" şi „uzează de formule inteligibile eludând descripţia şi natura informă, şi produc cu mijloace raţionale efecte emoţionale profunde"[5], adăugând că „arhitectura care nu cântă nu aparţine artei".

Matila Ghyka aminteşte că „înşişi grecii, care nu admiteau nici o confuzie de idei în materie de estetică, au confundat [...] cu bună ştiinţă, termenii ce aparţin arhitecturii cu aceia care aparţin muzicii; [...] conceptele arhitecturale, morfologia estetică, au fost dezbătute de ei în chip conştiincios şi percepute în analogii muzicale; dacă în muzică noţiunile de acord şi de suite

[2] K. E. Gilbert, H. Kuhn – *Istoria esteticii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 165.
[3] Ch. Fr. Daniel Schubart – *O istorie a muzicii universale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, p. 323.
[4] Romain Rolland – *Călătorie în ţara muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1964, p. 232.
[5] * * * – *Muzică şi literatură*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

de acorduri armonioase sunt stabilite în funcţie de raporturi şi de proporţii numerice sau geometrice, ei vor da [...] numele de *simfonie* înlănţuirii armonioase de proporţii dintr-un ansamblu arhitectural şi cel de *euritmie* – efectului perceput"[6]. Autorul citat vorbeşte, de asemenea, despre „concepţia simfonică a arhitecturii" şi compară intervalele şi acordurile muzicii cu raporturile şi proporţiile spaţiului.

Programelor coregrafic, poetic, pictural, grafic, sculptural şi arhitectural li se adaugă cel cinematografic (Prokofiev a compus muzică de film, Suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah provine din coloana sonoră a filmului cu acelaşi nume, iar despre Isao Tomita, cel care a creat o versiune electronică a *Tablourilor* lui Mussorgski, s-a afirmat că creează program cinematografic în muzică în lipsa imaginii) şi muzical (preludiul *Fata cu părul bălai* de Debussy este o parafrază la un cântec scoţian). Împreună, ele dovedesc existenţa unui programatism specific sferei esteticului, posibil prin notele comune ale limbajelor artistice.

Estetica lui Tudor Vianu vine în sprijinul acestor afirmaţii: „poezia, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura şi pictura sunt noţiuni câştigate din sinteza teoretică a operelor individuale. [...] Nimeni nu are de-a face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice pe care, printr-un act de mediaţiune al spiritului, le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus". Interpretate astfel, artele devin „construcţii teoretice ale spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare aplicate operelor concrete"[7].

2. PROGRAMUL ÎN MUZICĂ

Una dintre dificultăţile apărute în cercetarea istorică a muzicii programatice se regăseşte în elucidarea distincţiei dintre următoarele idei: toată muzica reprezentativă trebuie considerată muzică programatică; imitaţia trebuie considerată ca o specie a reprezentaţiei; un caracter expresiv deliberat este suficient a fi considerat un program în sensul lisztian.

Desigur sunt mai multe căi diferite de a realiza o istorie conformă cu modurile în care aceste întrebări critice fundamentale sunt răspunse. De exemplu, compozitorii francezi de clavecin, din secolele XVII-XVIII, aveau obiceiul de a da titlu pieselor lor. Unii care au scris despre acest lucru consideră că e de ajuns să existe un titlu pentru ca piesa să fie considerată programatică. Dar la alţii, acest mod de gândire implică o confuzie, pentru că ei nu disting o piesă care exprimă sentimente sugerate de titlu, de alta care evocă subiectul sau chiar încearcă să-l descrie. Mulţi critici ai muzicii lui Couperin, de exemplu, preferă să vorbească despre relaţia între piesele pentru claviatură şi aparentul lor subiect, ca fiind o piesă expresivă şi nu una reprezentativă. Linia de despărţire între expresie şi reprezentaţie este neclară şi, de multe ori, imposibil de zis despre o piesă de Rameau sau Couperin pe ce parte se situează. Dacă simpla imitaţie nu este privită ca un criteriu suficient pentru muzica programatică, trebuie concluzionat că istoria acestui gen este mai scurtă decât pare.

O a doua etapă a muzicii programatice începe cu *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi, care nuanţează expresia şi sugestia în detrimentul manierei descriptive şi cu suitele *Muzica apelor* şi *Focuri de artificii* de G. Fr. Händel.

Cei trei clasici vienezi, Haydn, Mozart şi Beethoven, au compus lucrări ce pot fi interpretate programatic. În multe dintre simfoniile lui Haydn apar elemente descriptive, fără ca acestea să reprezinte un program propriu-zis. Simfoniile *Militara*, *Ceasornicul* şi *Cimpoiul*, poartă titluri legate de intonaţiile specifice cu caracter mimetic. *Maria Tereza*, *Miracolul* sunt

[6] Matila Ghyka – *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 106.
[7] Tudor Vianu – *Studii de estetică*, în *Opere*, *vol. 6*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

simfonii care, deşi au titlu, nu sunt programatice, deoarece ele au fost denumite aşa din motive extramuzicale[8]. Existenţa titlului nu este deci o condiţie a programatismului.

Programatismul propriu-zis începe cu Beethoven care prin uverturile sale – *Leonora*, *Egmond*, *Coriolan* – se detaşează de spiritul uverturilor pentru operă şi capătă nuanţe expresive proprii. *Simfoniile III* şi *V* poartă câte un titlu – *Eroica*, respectiv, *a Destinului* – dar cea care este considerată de mulţi autori drept referinţă în muzica cu program este, fără îndoială, *Simfonia a VI-a*, care datorită argumentelor de ordin muzical şi al titlurilor date părţilor, cât şi a celebrului motto – „*mai degrabă evocare a sentimentelor decât pictură*" – este practic prima lucrare simfonică programatică a începutului romantismului.

Muzica programatică este muzica narativă sau descriptivă. Termenul este adesea extins la toate muzicile care încearcă să reprezinte concepte extra-muzicale, fără text. Termenul de *muzică programatică* a fost introdus de Liszt. El defineşte un program ca fiind „o prefaţă la o muzică instrumentală prin care compozitorul doreşte ca interpretarea poetică să nu fie înţeleasă greşit şi să ghideze atenţia spre ideea poetică a întregului sau a unei părţi". El nu consideră că muzica trebuie să descrie obiecte; mai degrabă, poate pune ascultătorul în aceeaşi dispoziţie ca însăşi obiectele. Sugerând realitatea emoţională a lucrurilor, muzica poate indirect să le reprezinte.

Muzica programatică – în contrast cu muzica absolută – este distinctă prin încercarea de a descrie obiecte sau evenimente; mai mult, muzica îşi dezvoltă, îşi derivă logicile din această încercare. Dezvoltarea muzicii programatice este determinată de emanciparea temelor sale. Muzica se desfăşoară în conformitate cu logicile subiectului şi nu după principiile ei autonome. Liszt scria: „în muzica programatică ... schimbările, modificările, modulaţiile şi motivele sunt condiţionate de relaţia cu ideea poetică... Toate consideraţiile exclusiv muzicale, deşi nu trebuie neglijate, trebuie să fie subordonate acţiunii date de subiect".

Este clară ideea că muzica, reprezentând ceva, este un concept al muzicii programatice. Este important, deci, să înţelegem ce înseamnă reprezentarea în muzică. Trebuie făcută diferenţa între reprezentare şi expresie. O pictură poate reprezenta un subiect, dar poate exprima şi o emoţie. Pentru a reprezenta un subiect trebuie făcută o descriere, o concretizare a lui: trebuie spus cum este subiectul (în cuvinte sau în imagini). O asemenea descriere poate reda sau nu, o expresie de sentimente. Mai mult, există expresivităţi care nu sunt alăturate unei reprezentaţii. Este cunoscut şi specific muzicii faptul de a exprima emoţii. Dacă ar fi aşa, doar unele distincţii pot fi făcute între reprezentaţie şi expresie şi orice muzică ar trebui să fie privită ca descriptivă. Aceasta ar demonstra că nu există esenţiale distincţii între muzică şi pictură. Există o controversă, dacă muzica poate reprezenta un subiect în acelaşi fel în care pictura sau literatura îl reprezintă. Ce se consideră a fi reprezentare poate fi mai degrabă descris ca imitaţie, când o lucrare muzicală, de exemplu, imită sunetele unei păsări, aceasta fiind o diferenţă clară între reprezentare şi imitare. Un detaliu arhitectural poate imita curba feţei unui om, fără ca aceasta să devină o reprezentare; sau un om poate imita maniera altuia, fără să-l reprezinte. Reprezentarea este esenţialmente descriptivă. Imitaţia este mai degrabă o copiere şi intenţiile sale nu pot fi decât decorative. Este discutabil faptul că muzica este reprezentativă doar prin imitaţie. Cu siguranţă, Liszt a gândit conceptul de muzică programatică mai mult decât o simplă imitaţie.

Plecând de la concepţia legăturii indisolubile între conţinut şi formă, Liszt tindea să îmbrace sentimentele şi ideile sale într-o formă nouă. De multe ori, îşi exprimase gândul de a elibera conţinutul muzicii de schematism. Se referea la reînnoire pe calea legăturii lăuntrice cu poezia. De la această concepţie revoluţionară, aştepta „libera dezvoltare a artei muzicale". Unirea organică a poeziei cu muzica nu o concepea altfel decât în cadrul programatismului.

În concepţia lui Liszt, programul trebuia să fie declarat sau cum preciza textual: „o expunere într-o limbă accesibilă a prefeţei la operă". Cu această anticipare literară, cu această avertizare a publicului, compozitorul poate să pună la curent ascultătorul despre conţinutul

[8] Simfonia *Maria Tereza* se denumeşte aşa pentru că împărăteasa a asistat la prima audiţie, iar numele simfoniei *Miracolul* este legat de momentul primei sale audiţii, când candelabrul sălii s-a prăbuşit fără să facă victime.

Scanned with OKEN Scanner

muzicii, atrăgându-i atenţia „nu numai asupra ţesăturii muzicale, ci, în egală măsură, şi asupra ideilor exprimate". Compozitorul poate să dirijeze atenţia ascultătorului pe un anumit făgaş, ferindu-l astfel de tălmăciri arbitrare ale expresiei muzicale. În asemenea condiţii, este sigur că avertizarea literară nu este cum spunea, cu mult haz, Liszt, „un fluier cu care editorul cheamă pe ascultători", nu este un element exterior, ci o reală necesitate poetică. Liszt era conştient că, între program şi conţinutul operei muzicale, nu se poate face o egalitate pentru că sunt noţiuni diferite. Programul nu epuizează niciodată conţinutul muzicii, ba chiar el poate lipsi, fără ca această absenţă să priveze muzica de un conţinut real. Ideea lui Liszt că muzica şi poezia sunt surori gemene corespunde tendinţei romantismului de a reasocia domeniile.

Program and programmaticism in art

Choreography, poetry, the plastic arts, even architecture apply music for communication optimization. Music, which is one of the most abstract forms of art, exemplifying substantially the idea of art polysemy, can give significance not by the act of mimicking, but from its specific wide semantic.

The dancing character, as a way of program communication, can be seen in many musical works; however, one of the best known from this viewpoint is Beethoven's *Seventh Symphony*, expressed by Wagner as 'a dance apotheosis', and perhaps in a lesser extent because of the music in itself.

The plastic arts are another source of program music. Depending on the inspiring art, we can speak about pictorial, graphic or sculptural program.

One of the the best known example of pictorial programmaticism is Mussorgski's piano Suite *Pictures at an Exhibition*, in the variant orchestrated by Ravel (the orchestral color is closer to the *Suite* program rather than the piano timber).

The architectural program can be exemplified by the musical work *Arcade* by Aurel Stroe.

The choreographic, poetical, pictorial and graphic programs are completed by those belonging to film production (Prokofiev composed music for films, the *Mihai Viteazul* Suite by Tiberiu Olah originates from the soundtrack of the film with the same title).

The so-called programmaticism has been initiated by Beethoven who detaches himself from the opera overture spirit, receiving personal expressive nuances by his overtures *Leonora, Egmond, Coriolan.*

The program music has a narrative or descriptive character. This term is often extended over all types of music trying to represent extra-musical concepts, without texts. It was introduced by Franz Liszt and defines a program like "a preface to an instrumental music through which the composer wants the poetic performance to be properly understood, and to direct the attention towards the poetic idea of the whole or of one of the parts". The composer considers that music should not describe objects; it should rather place the listener in the same mood as the objects themselves would be. By suggesting the emotional reality, music can indirectly represent them.

Scanned with OKEN Scanner